

Univerzita Karlova v Praze

Filozofická fakulta

Ústav pro dějiny umění

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Dějiny výtvarného umění

Radmila Veselá

Auguste Perret a česká architektura

Auguste Perret and Czech Architecture

Disertační práce

vedoucí práce – Prof. PhDr. Rostislav Švácha, CSc.

2013

Prohlášení

„Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.“

V Praze dne 29.5.2013

.....

Mé poděkování patří v první řadě mému školiteli Prof. Rostislavu Šváchovi nejen za mnohé podněty a připomínky, ale také za neustále povzbuzování. Za cenné rady děkuji Marii-Jeanne Dumont, doc. Pavlu Halíkovi a Jiřímu Hnilicovi. Ráda bych také poděkovala Pierrovi Housieaux za zázemí, které mi poskytl při studijních pobytech v Paříži. Nakonec musím poděkovat těm, bez jejichž pomoci, podpory a trpělivosti by tato práce nevznikla: manželovi Janu Veselému a Evě a Petrovi Veselým.

Abstrakt

Auguste Perret vstoupil do dějin architektury jako první architekt, který využil železobetonu jako výrazového materiálu. Dům v ulici Franklin, garáže Ponthieu, kostel v Le Raincy představují milníky ve vývoji světové architektury. Ve své disertační práci jsem naznačila situaci na poli francouzské kritiky architektury v prvních desetiletích XX. století, abych vytvořila pozadí pro obraz Perretovy kariéry, který byl chronologicky vylíčen v další části práce. Její doplnění představuje přehled Perretových významných staveb. Dále jsem chtěla ukázat, jak byla jeho projektová tvorba spjata s jeho teoretickým uvažováním. Poukázala jsem na zdroje, z nichž Perretova doktrína vyrůstala a představila jsem témata, která tento architekt konsekventně rozvíjel po dobu celé své tvůrčí činnosti. Mohla jsem čerpat z bohatého fondu zachovaného archívu Perretovy kanceláře a opírat se o dobovou i recentní literaturu. V další části práce jsem se snažila nalézt odpovědi na otázky, jaký byl ohlas Augusta Perreta v Čechách a jaké byly jeho kontakty s českými architekty. Zajímalo mne také, jaký vztah mohl mít Perret k české architektuře. V závěrečném oddíle jsem zkoumala, zda nalezneme v české architektuře díla, u kterých se přímo projevuje vliv Perretových děl. Na posledně položené otázky lze odpovědět, že můžeme konstatovat výraznější mediální reflexi v období dvacátých let dvacátého století, kdy lze zaznamenat i některé příklady ohlasu v díle českých architektů, výraznější vliv sledujeme také v období tzv. sověty. Výslovně se k Perretovu příkladu hlásil pouze jeho český spolupracovník z let 1924-1925 Bedřich Feuerstein. Jak vyplývá z formálního srovnání i z odkazů v teoretické debatě čtyřicátých let, za velmi pravděpodobné lze považovat Perretovo působení zejména na Josefa Havlíčka nebo Vladimíra Karfíka

Abstract

Auguste Perret made his mark in history as the first architect to make use of ferroconcrete as an expressive material. The Rue Franklin apartments, the Garage Ponthieu, and the Church in Le Raincy are all milestones in the development of world architecture. In my dissertation, I have outlined the situation in the French architectural criticism in the first decades of the 20th century in order to provide background to Perret's career, which is chronologically treated in another part of the dissertation and completed with an overview of Perret's important buildings. I also wanted to demonstrate the interconnection of his projects with his theoretical thinking. I have referred to the sources of Perret's doctrine and presented the themes that this architect consistently developed throughout his creative life. In my research I took advantage of a rich collection of preserved archives of Perret's office, and both historical and contemporary literature. In another part of the dissertation, I attempted to find answers to the questions of Perret's reception in the Czech context and his contacts with Czech architects. I was also interested in Perret's relation to Czech architecture and in the last section I examined whether we can find works in Czech architecture that directly reflect Perret's influence. We can find an answer to the latter questions; we can see a more noticeable reflection in the media during the 1920s, when it was also possible to see several examples of reflections in the works of Czech architects, and also in his more distinct influence during the period of "social realism." However, only Bedřich Feuerstein, Perret's Czech collaborator in 1924–1925, expressly acknowledged him as his model. Formal comparisons as well as references in the theoretical discussion in the 1940s indicate that Perret very likely particularly influenced Josef Havlíček or Vladimír Karfík.

Obsah

1. Úvodem.....	1
2. Francouzská kritika architektury první poloviny 20. století.....	7
3. Auguste Perret – „apoštol železobetonu“	12
3.1. Kariéra.....	12
3.1.1. Formování osobnosti Augusta Perreta.....	12
3.1.2. První pokusy s železobetonem.....	14
3.1.3. Experimenty s železobetonem.....	18
3.1.4. Kostel Notre-Dame v Le Raincy	20
3.1.5. Pedagogické začátky.....	21
3.1.6. Mediální obraz a pozice na architektonické scéně.....	22
3.1.7. Divadlo na Výstavě dekorativních umění 1925.....	24
3.1.8. Hledání nového řádu.....	25
3.1.9. Rekonstrukce.....	28
3.2. Vybrané realizace.....	30
3.2.1. Casino Municipal, Saint-Malo.....	30
3.2.2. Nájemní dům v ulici Franklin, Paříž.....	30
3.2.3. Garáže v ulici Ponthieu, Paříž.....	32
3.2.4. La Saulot, Salbris.....	33
3.2.5. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž.....	34
3.2.6. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy.....	37
3.2.7. Palais de bois Salonu des Tuileries, Paříž.....	40
3.2.8. Divadlo na Výstavě dekorativních umění v Paříži 1925.....	41
3.2.9. Cortotův sál, Paříž.....	42
3.2.10. Individuální domy a vily.....	44
3.2.11. Nájemní dům, ulice Raynouard, Paříž.....	47
3.2.12. Garde-meuble du Mobilier, Paříž.....	48
3.2.13. Musée des travaux publics, Paříž.....	49
3.2.14. Rekonstrukce Le Havru.....	52
4. Poslední „traktátista“	55
4.1. Teoretické myšlení Augusta Perreta.....	55
4.1.1. Teoretická východiska.....	61
4.1.2. Styl sans ornament.....	64
4.1.3. Auguste Perret contra Le Corbusier.....	69
4.1.4. Železobeton.....	72
4.1.5. Ornament.....	75
4.1.6. Divadlo a muzeum.....	76
4.1.7. Nábytek, vnitřní zařízení a technologické vybavení budov.....	77
4.1.8. Věda nebo Umění.....	79
4.1.9. Sociální role architekta.....	82
4.1.10. Železobetonový řád.....	84
4.1.11. Struktura a obložení.....	86
4.1.12. Stálé a přechodné podmínky architektonické tvorby, role tradice, aspirace na věčnost.....	88

4.1.13.	Abri souverain.....	90
4.1.14.	Urbanismus, regionalismus, památková péče.....	92
4.1.15.	Contribution à la théorie de l'architecture.....	97
4.2.	Apendix I. Auguste Perret a Paul Valéry.....	99
4.3.	Apendix II. Auguste Perret a Le Corbusier	101
5.	Reflexe osobnosti a díla Augusta Perreta v českých zemích.....	118
5.1.	Články v odborném tisku.....	118
5.2.	Knihy.....	132
5.3.	Osobní kontakty.....	133
5.4.	Auguste Perret v Praze, 1935.....	141
5.5.	Ohlas a kontakty v období po II. světové válce.....	144
5.6.	Perretova návštěva v roce 1947.....	145
6.	Ozvěny v české architektuře.....	151
7.	Závěrem.....	159
	Výběrová literatura.....	163
	Seznam vyobrazení.....	172
	Obrazová příloha.....	178

1. Úvodem

Dnešní zrychlenou optikou čtení architektury XX. století se nám před očima vynořují mimořádné postavy a originální díla, utopické vize i extravagantní realizace. Projevuje se v ní svět oceňující originalitu a genialitu, odvážná konstrukční řešení, svět, v němž vládne idea pokroku. Všechno to, co se zdá zpomalovat tento pokrok, co neodpovídá prudkému tempu moderního života, jakoby bylo odloženo a určeno k zapomenutí. Na druhé straně přílišná dynamika života vyvolává potřeby jistoty, klidu, přimknutí se k věčnému řádu. Z oscilace mezi neúnavným hledáním co nejlepších konstrukčních řešení a lpěním na pevných, nadčasových pravidlech se zrodil železobetonový řád Augusta Perreta.

Jeho hvězda „apoštola železobetonu“ zazářila ve dvacátých letech, zejména po realizaci kostela Notre-Dame v Le Raincy. Byly publikovány jeho průkopnické práce z počátku století a mediální mág Le Corbusier jej uznal za svého učitele a předchůdce. Perret představoval ve Francii hlavní vzor pro mladé architekty, kteří nechtěli či nemohli jít radikální cestou Le Corbusiera. Oficiálního uznání ve formě státních zakázek se mu dostalo až ve třicátých letech, v době války a Rekonstrukce¹ již nesl aureolu nejuznávanějšího francouzského architekta. Perretovi žáci rozšířili jeho doktrínu i formální aparát doslova do celého světa.

Avantgardní kritika však Perretův nově vybudovaný „řád železobetonu“ odmítla. Přestože hrál Auguste Perret až do své smrti v roce 1954 roli guru moderní architektury, byla jeho úloha již na počátku 30. let protagonisty radikálního proudu moderní architektury omezena na průkopníka, který všechno podstatné řekl již svými několika málo časnějšími stavbami. Jeho další tvorba byla zařazena do klasicistního proudu architektury 20. století a jeho principy oceňovány jako retardační. Takto je nakonec vnímán do značné i u nás. Le Corbusier sám k tomu připravil půdu, když v Perretově medailonu v monografickém čísle *Architecture d'aujourd'hui* v roce 1932 vytvořil opozici mezi brilantním konstruktérem a novátorem Perretem a Perretem akademickým architektem.

¹ Rekonstrukcí je ve Francii označováno období od konce druhé světové války do šedesátých let (zejména cca 1945-1955), během kterého byly pod taktovkou francouzského státu z jeho prostředků napravovány ohromné válečné škody.

Po Perretově smrti a dokončení jím vedených rekonstrukčních prací vyšlo v roce 1959 několik sumarizujících monografických prací² a ve změněném světě architektury 60. let byl slavný Konstruktor na několik desetiletí téměř zapomenut. Konečně nad ním jeho mladší sok Le Corbusier zvítězil.

Od 80. let, kdy byly zpřístupněny dokumenty z rozsáhlého archívu bratří Perretů, prošlo dílo Augusta Perreta nutnou rehabilitací. Významný zdroj informací o jeho životě našli badatelé u jeho prvních životopisců, zejména v nepublikované monografii Marcela Mayera *Auguste Perret, l'homme, l'œuvre, le novateur*, asi z roku 1926,³ nebo v publikaci Paula Jamota, *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*.⁴ Další zasvěcené informace uvádí ve svém medailonu Augusta Perreta v publikaci *Souvenirs et portraits d'amis* z roku 1963 Marie Dormoy, od roku 1924 Perretova blízká přítelkyně. Nedávné publikování jejich korespondence⁵ pomohlo odhalit intimní stránky této zvláštní postavy dějin francouzské architektury.

Zájem o znovuobjeveného velíkána francouzské architektury 20. století se projevil vznikem několika monografií⁶ i překladem starších prací do francouzštiny.⁷ Průzkumné práce v archivech přinesly řadu zajímavých studií, která vyvrcholily dvěma základními díly. Publikací *Les Frères Perret, l'œuvre complète*, vydanou v roce 2001 péčí pracovníků Centre d'archives d'architecture du XX^e siècle: Institut français d'architecture, v němž je Perretův fond uložen, a *Encyclopédie Perret*, kolektivním dílem několika desítek specialistů z celého světa v roce 2002. Obě práce byly připraveny u příležitosti výstavy *Perret, la poétique du béton*, doprovázející proces zařazení Le Havru do Seznamu světového dědictví UNESCO, ke kterému došlo v roce 2005.

*

² Bernard Champigneulle, *Perret*, Paris 1959. - Marcel Zahar, *D'une doctrine d'architecture. Auguste Perret*, Paris 1959. - Peter Collins, *Concret. The Vision of a New Architecture. A study of Auguste Perret and his Precursors*, London, Faber and Faber, 1959.

³ Marcel Mayer, *Auguste Perret, l'homme, l'œuvre, le novateur*, Fonds Perret Archives Nationales, Institut français d'Architecture 535 AP 540 (dále jen Fonds Perret, IFA).

⁴ Paul Jamot, *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*, Vanoest, Paris-Bruxelles 1927.

⁵ Ana Bela De Araujo, *Marie Dormoy / Auguste Perret. Correspondence. 1922-1953*, Éditions du Linteau, Paris 2009.

⁶ Joseph Abram, *Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960)*, Nancy 1985. - Roberto Gargiani, *Auguste Perret*, Electa, Milan 1993, fr. překlad: *Auguste Perret*, Galimard/Electa, Paris 1994. - Karla Britton, *Auguste Perret*, Phaidon, London 2001. - Christian Freigang, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900-1930*, Berlin 2003. - Joseph Abram, *Auguste Perret. Infolio*, Éditions du patrimoine, Centre des Monuments nationaux, Paris 2010.

⁷ Francouzský překlad knihy Petera Collinse *Splendeur du béton. Les prédécesseurs et l'œuvre d'Auguste Perret*, Paris, Hazan, 1995.

„Dá se říct, že byl moderním klasicistou: zcela moderně užíval železobetonu, který však ztvárňoval v podstatě klasickými formami. V žádném případě však nebyl tradičním architektem“.⁸ Tento Haasův soud poměrně přesně definuje Perretovu tvorbu oproti většině názorů, které se v českých či přeložených přehledových publikacích objevily v posledních třiceti letech. Práce obého původu však trpí zkratkovitostí a neustálou potřebou „škatulkování“, ty cizí navíc i neodborným překladem. Kostel v Le Raincy se tak stává v jedné z posledních přehledových publikací Jonathana Glanceyho stavbou „*nanejvýš podivnou, chybami poznamenanou, ale přesto speciální*“.⁹ Perret je v publikaci zařazen do kapitoly Tradicionalismus, kterýžto termín užívá i Syrový¹⁰ pro perretovský formální slovník uplatněný v Le Havru.

Dostáváme se tím k problematickému bodu (nejen) těchto publikací, což je pojmový chaos. Jestliže mají s přesným označením staveb, jejichž formální aparát vychází z řecké řádové soustavy, problém badatelé zabývající se architekturou 18. či 19. století, je tato otázka o to složitější pro architekturu 20. století, odrážející i jejich ohlas. Stejně jako zůstávají nepřesné definice funkcionalismu a konstruktivismu, překrývají se často definice racionalismu a strukturalismu, moderního klasicismu a neoklasicismu, historismu, tradicionalismu či akademismu. Navíc se tyto pojmy proměňují v závislosti na čase i teritoriu. K mísení pojmů dochází často i v rámci jediné publikace jednoho autora.¹¹ Rozbor těchto termínů by vydal na samostatnou práci. Každý badatel tak znovu stojí před nelehkou úlohou precizovat pojmy, které používá. Nemůžeme však odkázat k určitému pojmovému systému některého významného badatele zabývajícího se Perretovým dílem, protože by přeložené pojmy nemusely být srozumitelné, ani nelze vycházet z pojmosloví z období mezi dvěma světovými válkami, kdy Perret formuluje svoji doktrínu. Je nutné vyjít z obecného současného teoretického diskursu, s přihlédnutím k rozdílné teoretické tradici ve Francii a v Čechách.

Nemám v úmyslu revidovat všechny výše zmíněné termíny. Ráda bych jen upřesnila termín *Klasicismus* jako tvůrčí postoj, který zaujímá umělec věřící v obecně sdílené věčné *principy* tvorby, které mohou být kontrolovány rozumem:

⁸ Felix Haas, Muž, který ctil železobeton, *Domov* 27, 1987, č. 2, s. 14-17.

⁹ Jonathan Glancey, *Architektura*, Slovart 2007.

¹⁰ Bohuslav Syrový (ed.), *Architektura svědectví dob*, Praha 1987, s. 425.

¹¹ Tohoto problému se nevystříhal ani Felix Haas ve své *Architektuře 20. století*, kde se pojmy historismu, klasicismu či tradicionalismu stávají téměř synonymy.

uměřenost, pravidelný rytmus, harmonické proporce, symetrie, čistota linií, střídmy ornament, zdůraznění tektoniky podpory a břemene pomocí sloupů či pilířů. Klasicistní díla se snaží o vyloučení všeho nahodilého, emočního, o objektivitu. Dodržením těchto principů může umělec dosáhnout nadčasové krásy. Umělci, kteří se zejména na počátku století snažili oživit klasického ducha, viděli filosofickou oporu v Descartesově racionalismu.

Ve 20. století docházelo k návratu ke klasicismu velmi často, vždy jako reakce na radikální uvolnění zažitých pravidel, excesy dekorativismu či naopak minimalismu. V meziválečném období představuje klasicismus východisko i pro jinak orientované architekty u staveb, jejichž úloha není pouze čistě utilitární, tudíž dočasná, ale aspiruje na věčnost. Je velmi těžké odlišit různé formy klasicismu 20. století, přesto bych se pokusila nazvat moderním klasicismem ty projevy, které dodržují alespoň některé zmíněné principy, ale původní formy antické invenčně přetvářejí, a neoklasicismem ty, které dodržují antikizující tvarosloví, často pouze jako přidaný dekor na těle stavby. Zaujímá-li nás francouzské a české architektonické prostředí, je třeba připomenout, že ve Francii není klasicismus něčím, co se „objevovalo“, ale silnou, tři sta let trvající tradicí, ze které se moderní architekti 20. století vymaňovali jen stěží a k jejímuž skutečnému přetržení došlo až po druhé světové válce s nástupem zcela jiných výrobních a konstrukčních postupů. Francie, a koneckonců i Anglie, jsou také příkladem zemí, které vyvracejí zažitý názor, že klasicismus 20. století sloužil jen diktaturám. V Čechách a na Moravě jsou různé projevy klasicismu výrazně spojeny s monumentalitou, jak to dosvědčuje i Rostislav Švácha označováním *monumentální architektura* pro různé projevy klasicismu dvacátých let v Čechách. Ačkoli se tato monumentalita projevovala rozličným způsobem, měla vyjadřovat důstojnost a demokratičnost mladého státu.

Antonín Engel mluví o „*monumentálním tvoření*“, jehož podstatou je „*vtisknouti formě nové ráz věčnosti a formě staré, přejaté, ráz současnosti*“.¹² Čistý klasicismus se v Čechách ovšem vyskytoval v minimální míře, to nejlepší patrně představují hradní úpravy Josipa Plečnika. Architekti, kteří většinou bývají označováni za neoklasicisty (Antonín Engel, Bohumil Hypšman či František Roith), odkazy na antické dědictví mísí s prvky převzatými z renesance či baroku. Je to

¹² Antonín Engel, Inaugurační přednáška na škole architektury při vysokém učení technickém v Praze, *Styl* III, 1922-1923, s. 1-9.

způsobeno nedostatkem klasické tradice u nás a také zprostředkujícím vlivem jejich učitele Otto Wagnera.

Racionalismus je druhý termín, který je třeba precizovat. V širším slova smyslu představuje tendence zrozené v 19. století díky působení takových veličin, jako byl Gottfried Semper nebo Viollet-le-Duc, a přenášené na počátku století do reality Hendrikem Petrussem Berlagem, Otto Wagnerem či Peterem Behrensem. Racionalistické teorie hlásaly prioritu účelu, ekonomii a důraz na adekvátní konstrukční prostředky a materiály jako základ pro architektonickou tvorbu. Ta má vždy vycházet ze životních potřeb té které doby. Stejně jako budeme nadále používat termín francouzský klasicismus pro období 17. a 18. století, budeme respektovat pojem francouzský racionalismus 19. století jako proud, navazující na francouzský klasicismus a představující platformu pro moderní architekturu 20. století, jejímž dědicem je Auguste Perret.

Předkládaná práce si klade za cíl představit osobnost Augusta Perreta, naznačit prostředí ze kterého vyrůstalo jeho dílo a sledovat jeho tvůrčí dráhu, která se protнула s mnoha dalšími uměleckými individualitami a speciální pozornost bude věnována střetu s trajektorií Le Corbusiera. Na vybraných Perretových stavbách bude poukázáno na principy, které je řídí i okolnosti, které je ovlivňují. K objasnění těchto principů přispěje rozbor Perretových vlastních textů a zařazení jeho doktríny do dobového teoretického diskursu.

Jelikož v Čechách dosud chybí monografie této významné osobnosti, nebyl zatím ani systematicky studován její ohlas v českém prostředí. Vyjimku tvoří Rostislav Švácha, který konstatoval Perretův vliv na některých stavbách v meziválečném období i ve čtyřicátých letech. Obdobně přiřadil některé české stavby působení Perretova vlivu v padesátých letech Pavel Halík.

Budeme se tedy snažit nalézt odpovědi na následující otázky: Jak se odráží Perretova tvorba v české architektonické diskusi? Jaké místo zaujímal Auguste Perret v hodnocení svých českých současníků? Nalezneme nějaké osobní vazby mezi českými architekty a tímto francouzským Mistrem? Zajímal se Perret o českou architekturu a jaký na ni měl názor? A konečně bychom rádi zodpověděli otázku, zda nalezneme v Čechách (či na Moravě) stavby, které byly přímo Perretem inspirovány, popřípadě zda lze nalézt určitý směr, který by odrážel jeho vliv.

*

V předmluvě ke knize Jindřicha Vybírala *Mladí mistři*¹³ vyjadřuje Friedrich Achleitner přání, aby byly dějiny architektury, ba celé kultury střední Evropy psány v širším kontextu, než je „*mýtus zvaný Mitteleuropa*“. Tato práce chce být příspěvkem k takto pojatým dějinám.

¹³ Jindřich Vybíral. *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2002.

2. Francouzská kritika architektury první poloviny 20. století

Přestože je moderní francouzské umění na počátku 20. století soustavně sledováno a komentováno českými odbornými i společenskými časopisy, o počátcích francouzské moderní architektury se z nich nedozvíme prakticky nic. Nadarmo listujeme *Volnými směry* či prvními ročníky časopisu *Stylu*. Jakoby žádné pokusy o moderní architektonické vyjádření ve Francii na počátku 20. století neexistovaly.

Ještě v roce 1920 konstatuje V.V. Štech, že „*Francie nemá dnes moderní architektury a nemá také uměleckého průmyslu, aspoň nikoliv jako veliké jednotné soustavy obrazy sociální kultury...V celé Paříži není vlastně moderního domu, až na jeden zastrčený dům na bulváru Raspail, který prý je dílem jakéhos vídeňského architekta...*“.¹⁴ Druhou moderní budovou je pro Štecha „Bourdellovo divadlo“, jehož modernost přisuzuje působení Van de Veldeho a „*snad i dojmů z cesty k nám a do Německa*“. Víme, že Štech v Paříži mnohem více oceňoval starší umění a zároveň také v této době ještě plně prožívá a obhazuje kubistické umění.

Jak je to možné, že stavby bratří Perretů, až na „Bourdellovo divadlo“..., Françoise Le Coëra, Franze Jourdaina, Silvaina Perissého, pozdější stavby Hectora Guimarda či sociální bydlení Henry Sauvage a Charlese Sarazina, Paula Auschera a dalších architektů unikly pozornému zraku četných českých návštěvníků Paříže? Jistě to není jen proto, že secesní architektura byla záhy jako příliš dekorativní a nedostatečně radikální styl přehlížena jako ve Štechově případě.

Zdá se, že nejmodernější stavby byly známy i ve Francii jen omezeném okruhu. Zavedené architektonické časopisy v období do první světové války zůstávají značně konzervativní, teorie čerpá zejména z vlastní tradice, jen omezeně z technického pokroku a pozornost zůstává do značné míry soustředěna na vlastní teritorium. Časopisy jako *L'Architecture* nebo *La Construction moderne* zaznamenávají převládající historizující architekturu, na níž se postupně aplikují secesní prvky a soustředí se na formální stránku a „vědeckou archeologii“ antických, event. gotických památek. Nelze jim ovšem upřít zájem o řešení otázek hygienických, sociálních, památkových i technických, zejména v případě druhého

¹⁴ V.V. Štech, Vzpomínka na jaro v Paříži 1919, in *Styl* I/VI, 1920, s. 4-8.

časopisu, jak napovídá sám jeho název. Pokrokovější je v roce 1906 založený časopis *Architecte*, který již v prvním ročníku věnuje rozsáhlý článek tvorbě Otto Wagnera, zajímá se o anglickou architekturu a publikuje i modernější francouzské architekty: Charlese Plumeta, bratry Perrety, Tony Garniera, Henryho Sauvage a Charlese Sarazina. Po třetím ročníku se však tento rozlet omezuje spíše jen na technické otázky a do popředí zájmu se dostává historická architektura.

Větší prostor dostalo publikování secesní architektury, zejména interiérů a jeho vybavení na stránkách revuí věnujících se uměleckém řemeslu. Jejich význam spočíval i v tom, že se mnohem více orientovaly i na širší evropské úsilí v hledání nového stylu. Jejich úroveň však nebyla vyrovnaná, a časopisy někdy v průběhu několika let výrazně změnily profil.¹⁵

Pokud lze mluvit o živé diskusi o moderní architektuře, odehrávala se spíše roztroušeně v nesespecializovaných časopisech a denících. Přesto lze říci, že odborná i laická veřejnost zůstávala velmi dlouho značně konzervativní a moderní architektuře nepřející. Příkladem může být jedna z mála skutečných debat, které se rozvinuly v tisku při příležitosti inaugurace divadla na Champs-Élysée.

V období těsně před první světovou válkou lze sledovat zájem publika o situaci v rychle se rozvíjející sféře architektury a urbanismu u svého evropského konkurenta Německa. Mimo již zmiňované časopisy s umělecko-řemeslným zaměřením (např. *Art & Industrie*) o tom svědčí i úspěch drobného spisku Charlese-Édouara Jeannereta *Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne*, publikovaného v roce 1912 v Paříži. Na základě této studie měl Jeanneret v úmyslu, ve spolupráci s Augustem Perretem, připravit srovnávací práci *France ou Allemagne* ve formě obrazového komentovaného alba. Dílo, na němž pracoval mezi létem 1915 a koncem roku 1916, však nedokončil.

Poválečná obnova si vyžádala nový způsob uvažování o architektuře, aktualizovány byly otázky regionalismu, nacionalismu a internacionalismu. Ve Francii však měl tento termín zřídka pozitivní smysl. Časopisem, který po válce nejvíce rozvířil architektonický diskurs, svými radikálními programy a názory byl *Esprit Nouveau*, jehož první číslo vyšlo v říjnu 1920. Vedle *Esprit Nouveau* jsou zakládány nové časopisy, více či méně moderní či progresivní a jejichž působení

¹⁵ Například otevřený časopis *L'Art décoratif*, který s podtitulem *Revue internationale mensuelle d'Art contemporain* po určitou dobu vedl Julius Meier-Graefe se časem proměňuje v časopis reflektující širší uměleckou scénu i starší umění (s novým podtitulem *Revue de la vie artistique ancienne et moderne*), ale již jen výjimečně zahraniční.

proti akademické kritice je nezpochybnitelné, ale které přesto publikující i značně konzervativní příspěvky. K nim patří časopisy sledující umění v širším spektru, jako *L'Amour de l'Art* nebo značně progresivnější *Cahiers d'Art*¹⁶, sledující aktuální architektonickou scénu francouzskou i zahraniční. Specializované architektonické časopisy, jako *L'Architecture*, *La construction moderne* či *L'Architecte*, prezentovaly až do konce 20. let tradičněji laděnou architekturu a jen omezeně zahraniční produkci. Z těchto časopisů zejména *L'Architecte* sledoval průběžně produkci bratří Perretů.

Podstatnou roli v šíření idejí avantgardní architektury měly výstavy. Salóny zůstávaly nadále konzervativní, proto první vystoupení Le Corbusiera na Podzimním salónu 1922 způsobilo hotový skandál. Obratem v úzké koncentraci na vlastní francouzskou tvorbu pak byla zásadní výstava architektů z De Stijlu v galerii L'Effort Moderne Léonce Rosenberga, na níž participoval i Mies van der Rohe se svými maketami betonové kancelářské budovy a skleněného mrakodrapu. Toto úsilí prvních propagátorů moderní architektury se však nesetkávalo s takovým zájmem veřejnosti, jak bychom očekávali. Spíše naopak, silné napojení moderní francouzské architektury na racionalistickou tradici způsobilo, že teorie architektů z de Stijlu byly zavrhovány jako zjednodušující, neseriózní či romantické úvahy.

Přestože si moderní architektura pozvolna nacházela své příznivce, valná většina francouzské kritiky označovala francouzskou moderní architekturu za němčáckou. Přízvisko „boche“ si vysloužil za divadlo na Champs Elysée již před první světovou válkou Auguste Perret, v meziválečné době zase ty stavby, které představovali internacionální tendence současné architektury. Antiněmecký postoj francouzské společnosti vedl i k vyloučení Německa na Mezinárodní výstavě dekorativního umění v roce 1925, která vlastně měla představovat prostor pro ukázání francouzské nadvlády v této oblasti¹⁷. Nacionalistické až xenofobní

¹⁶ Oblast architektury zde spravoval Sigfried Giedion, jehož široký rozhled, stejně jako vydavatele Christiana Zervose výrazně přispěl k renomé časopisu. K jeho značné otevřenosti pomohl Giedionův postoj k pojmu internacionální - internacionalita architektury není u Giediona protikladem k nacionalitě, ale naopak spíše obohacována národními přínosy. Zároveň však Giedion dokázal pojmenovat i určité nadnárodní kvality – konstruktivní hledání, typologické inovace, výraz produktivních a sociálních sil.

¹⁷ Obdobně tři němečtí architekti vystavující na výstavě moderní architektury v Nancy 1926 byli opatřeni v katalogu poznámkou, že nereprezentují Německo, ale Holandsko jako členové de Stijlu, viz. Stanislaus von Moos, Introduction au colloque, in: *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932*, Nancy, 2006 s. 7.

argumenty tak ovlivnily francouzské vnímání celé evropské puristické a funkcionalistické architektury a omezily skutečnou interakci¹⁸.

Z francouzských architektů se o prosazování moderní, mezinárodně orientované architektury zasadil zejména André Lurcat. Díky jeho úsilí byl výsek mezinárodní architektury představen vedle úzkého segmentu francouzských architektů na výstavě Comité Paris-Nancy v roce 1926, která představovala první počín tohoto druhu ve Francii.¹⁹ Omezení sebestřednosti francouzské architektury prolomil i Jean Badovici, šéfredaktor *L'Architecture vivante*, částečně na stranách jím vedeného časopisu, ale i ve svých přehledových obrazových publikacích²⁰. Pro prezentaci Augusta Perreta se stal důležitý zejména časopis *L'Amour de l'art*, který propagoval národní modernismus, a který se od poloviny dvacátých let stal tribunou teoretických postojů Perreta a jeho školy v boji proti Le Corbusierovi, ale i celé „radikální evropské architektuře“ – Robert Mallet-Stevensovi, André Lurcatovi, De Stijlu, německé Nové věcnosti i expresionistům atd. Jak říká Hélène Janniére, tento časopis vytvořil novou kartografii moderní evropské architektury, založené na dichotonii mezi architekturou „kubistickou“ - puristickou a konstrukčním racionalismem.²¹

Dalším odborným časopisem, který vstoupil na scénu na samém počátku 30. let, byl *L'Architecture d'aujourd'hui*, řízený Pierrem Vagem. Časopis se otevíral dalším evropským oblastem, zejména severní, střední Evropě a Itálii, ve dvacátých letech málo sledovaným. Zdánlivá otevřenost tématům a realizacím i teritoriím však zakrývá čím dál menší prostor věnovaný skutečné architektonické diskusi.

¹⁸ Otázkou vztahu tradice, nacionalismu a internacionalismu v moderní francouzské architektuře se zabývá Hélène Janniére, zejména ve stati *La critique architecturale française face à l'architecture internationale*, in: *ibidem*, s.

¹⁹ Důležitý je Lurcatův text v katalogu, v němž spojuje moderní hnutí s „obecným duchem doby“ a reflektuje přínos jednotlivých zemí a osobností a zdůrazňuje kolektivní dimenzi stavění – viz. André Lurcat, *Architecture internationale*, in: *Comité Nancy-Paris, Deuxième exposition annuelle*. Katalog, , Galeries Poirel, Nancy 1926. Také Lurcatova přednáška na Univerité des annales (15. 2. 1926) předvedla řadu moderních staveb holandských, belgických, rakouských, německých, pařížských i severoamerických jako ilustraci nadcházející nové universální architektury, text byl publikován pod názvem *Les raisons de l'architecture moderne dans tous les pays*, in: *Conférence*. Journal de l'université des annales XX, 1.12.1926, s. 585-597.

²⁰ *La Maison d'aujourd'hui – Maisons individuelles*. Première série présentée par Jean Badovici, architecte, Morancé, Paris 1925.

²¹ Byla to ale paradoxně tato revue, která publikovala závažnou stat' na téma moderní architektury od Malkiela-Jirmounskeho, preferující Le Corbusiera, *Tendances de l'architecture française contemporaine*, in: *L'Amour de l'art*, 1928, č. 10, s. 361-371.

Janniére konstatuje, že na rozdíl od dvacátých let, kdy se již zmiňované časopisy snažily definovat pojem modernity a vytvořit „*prostor porovnávání zkušeností*“, ²² ve třicátých letech přes větší otevřenost spíše jen současnou situaci dokumentují. Jestliže na počátku třicátých let se tak děje pod praporem moderního hnutí, směrem k polovině třicátých let nastává pozvolný obrat. Jako ve většině Evropy včetně Sovětského svazu, se i v této sféře odráží stín politické konjunktury, ekonomické krize a vzrůstu nacionalismu. V diskusích začíná převládat téma národní tradice versus internacionální hodnoty moderní architektury. Internacionální tendence více než kdy dřív představují ohrožení nejen národní tradice, ale celé společnosti. Tento trend spolehlivě kopíruje právě *L'Architecture d'aujourd'hui* s charakteristickým editorialem Pierra Vaga k 9. číslu s titulem *France* v roce 1935: „*Věnujeme toto číslo L'Architecture d'aujourd'hui, které ukazuje příspěvek naší země k zrození a utváření „moderní“ architektury a duchovní kontinuity francouzské umělecké tradice těm, kteří váhají, kteří pochybují, všem těm, kteří hledají pravdu*“.

Nevyhraněnost odborných časopisů umožnila, že dílo a názory Augusta Perreta v nich měly dostatečné místo pro prezentaci. Díky aureole renomovaného mistra byl také patronem hned několika z nich - *L'Architecture vivante*, *L'Architecture d'aujourd'hui* a *Techniques et Architecture* vydávané za druhé světové války.

²² Hélène Janniére, La construction d'une scène architecturale: les revues en France et en Italie, in: Jean-Louis Cohen (ed.), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris 1997, s. 240-246.

3. Auguste Perret – apoštol železobetonu

3.1. Kariéra

*Architekt-konstruktér Auguste Perret byl prvním, kdo dodal čistý architektonický výraz dosud neprobádaným možnostem železobetonu.*²³

Nejpraktičtější, nejodvážnější, nejrozumnější z našich architektů – P. Jamot

3.1.1. Formování osobnosti Augusta Perreta

Augustův otec Claude-Marie Perret, původem burgundský kameník, musel jako bývalý komunard utéci i s rodinou před trestem smrti do Belgie. Zde se mu v roce 1874 jako třetí dítě narodil syn Auguste (Ixelles) a následně i další dva synové Gustav a Claude (1876 a 1880, oba Laeken). Přestože v Belgii Claude-Marie s partnery úspěšně podnikal, po amnestii z 11. července 1880 se vrátil do Paříže, kde založil novou stavební firmu. Úspěšný podnik, podílející se v osmdesátých letech na řadě lukrativních zakázek, byl proslulý precizností odvedené práce a spolupracoval s renomovanými architekty.

Ve snaze zajistit synům co nejlepší vzdělání nechal je otec navštěvovat Ecole alsacienne, laickou a liberální instituci, založenou v roce 1871. Již v této době sbírali bratři Perretové cenné zkušenosti na otcových stavbách či v kanceláři. Prostředí, ve kterém vyrůstali, významně ovlivnilo jejich budoucí dráhu. Peter Collins se domnívá, že za to, že se francouzská architektura „*vyvíjela během šestnáctého, sedmnáctého a osmnáctého století s větší zákonitostí, jednotnější a racionálnější než jinde v Evropě, vděčí, z valné části, tradici vzdělávání přenášené od středověku...Auguste a Gustave nebyli pouze jednoduše vzděláni v základních obchodních aspektech stavění, ale zároveň byli „initiés”[zasvěceni] v nejčistší tradici klasické francouzské architektury...*“²⁴ Oba chlapci přispívali v otcově podniku jak fyzicky na stavbách, tak svými kreslírskými schopnostmi.

²³ Siegfried Giedion, *Espace, Temps, Architecture*, Denoël, Paris 1990, s. 203.

²⁴ Peter Collins, *Splendeur du béton*. (pozn.7), s. 267.

V době studií se také rodí vášeň Augusta Perreta pro zjevné, ale zejména skryté půvaby Paříže. Objevuje Viollet-le-Duca, jehož *Dictionnaire raisonné*²⁵ se stal v jeho jedenácti letech první odbornou četbou. V *Dictionnaire* našel také nezbytné technické detaily, když byl podnik jeho otce pověřen stavbou historické rekonstrukce Tour du Temple pro světovou výstavu v roce 1889. Auguste se tak zapojuje v nové roli projektanta do rodinného podniku. V roce 1890 dostává první samostatný úkol hodný Architekta, rodinnou chatu v Berneval-sur-Mer.

Následujícího roku byl přijat na École des Beaux-arts do atelieru Juliána Gaudeta. Od prvních výkresů prokazoval neobvyklý talent a předpokládalo se, že je budoucím adeptem Římské ceny. Jeho školní kariéra byla zářivá, sbíral ohodnocení a medaile, ale Římskou cenu odmítl a po vojenské službě v letech 1895-1896 školu navštěvoval jen zřídka. Studium ukončil v roce 1901 bez získání diplomu, který by jej opravňoval oficiálně k výkonu profese architekta. Obdobně proběhla školní kariéra jeho bratra Gustava. Vše nasvědčuje tomu, že o diplom bratři zájem neměli. Ve škole se Auguste snažil získat teoretické znalosti a schopnosti vytvářet projekt. Scházející diplom k profesi architekta nebyl nutný²⁶. Roku 1895 Perretův vlastní profesor Julien Gaudet publikoval *Code des devoirs professionnels*, kodex profesních povinností architekta, a formuloval zde akademický náhled na separaci architektonické tvorby (jako volné umělecké profese) a podnikatelské praxe. Kodex tak reaktualizoval výlučnou pozici akademických architektů z předrevolučního období. Získáním diplomu by bylo vyloučeno spojení jejich projektové činnosti s aktivní účastí ve firmě otce. Cesta obou bratrů, tak jak ji načrtl jejich otec, však byla opačná. Snažil se získat díky spolupráci synů naprostou nezávislost podniku. Svému synovi na vojnu napsal: „Ty a tvůj bratr budete moci ukázat staré škole, co dokáže talent spojený se zkušeností“. ²⁷

Dle svědectví Perretova spolužáka Henry Turbana, které publikoval Peter Collins, neměli bratři rádi školní systém, v němž vládla šikana, a se spolužáky se nestýkali. Výjimkou byl syn Juliána Gaudeta Paul, s nimž a čtyřmi dalšími studenty založili Club de sept (Klub sedmi), který se scházel u Gaudetů. „Nepodrobovali se

²⁵ Eugène Viollet-le-Duc, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du X^e au XVI^e siècle*, Paris 1854-1868. Na Viollet-le-Duca se Auguste Perret odkazoval jako na autoritu, která mu umožnila překonat ztuhlost École des Beaux-arts.

²⁶ Titul architekta nebyl závazný (do roku 1940) a diplom nebyl uznávaný státem (do roku 1914), značná část studentů tak ukončila studia bez diplomu.

²⁷ Dopis Augustovi, 23. dubna 1896, uložen v Fonds Perret, IFA, citováno in: Joseph Abram, *Auguste Perret, Infolio*, Éditions du patrimoine, Centre des monuments nationaux, Paris 2010, s. 24.

obvyklé šikaně, částečně protože jim jejich zralost a konstrukční znalosti dodávaly určitý respekt, ale hlavně proto, že tam často nebyli. ...pravděpodobně měli jen málo volného času, protože je otec plně zaměstnával přípravou výkresové dokumentace“.²⁸ Aktivita obou bratrů již na škole vyvolávala problémy a Gaudetův asistent Edmond Paulin musel podepřít jejich žádost, aby mohli pokračovat ve studiu s tím, že patří k nejnadanějším žákům a že si práci vydělávají na živobytí.

Cílem bratrů nebylo jen dozírat na své stavby, nárokovali si právo je i sami provádět. Auguste Perret se později rád odkazoval na Victora Louise, autora divadla v Bordeaux (1773-1780), který zůstal „absolutním pánem stavby“²⁹.

Určité problémy, zpracovávané ve školních projektech, se promítly i do realizací, na nichž se bratři Perretové podíleli ve firmě svého otce, která už od roku 1896 nesla název „Perret a synové“. Rozpoznatelné jsou zejména dva směry. První k výběrovému regionalismu s důrazem na místní materiály a jeho dopad na vzhled budov, jenž se projevuje např. v Casinu Municipale v Saint-Malo (1899) nebo v pozdější lovecké chatě La Saulot (1907), a druhý k vizuálnímu zdůraznění nosné struktury stavby, např. v komerční budově na předměstí Poissonnière (1898).

3.1.2. První pokusy s železobetonem

Velkou školou bylo pro bratry Perrety staveniště Světové výstavy v roce 1900, zejména Grand Palais a Petit Palais, kde mohli sledovat práci se železobetonem. Na výstavbu železobetonové konstrukce paláců údajně docházeli každodenně, aby pronikli do tajemství výrobního procesu, s nímž se poprvé setkali při stavbě Casina v Saint-Malo. Během uplynulého půl století se zlepšovaly výpočty poměrů a pole užití se rozšiřovalo, přesto byl železobeton dosud používán téměř výlučně pro inženýrské stavby. Ani stavby na světové výstavě nepřiznávaly svou železobetonovou konstrukci a odívaly ji do historizujícího či secesního hávu. Širší veřejnost nedůvěřovala tomuto novému stavebnímu materiálu kvůli několika tragickým nehodám, jako bylo zřícení lávky na výstavě v roce 1900.

Proto také banky odmítly dát úvěr na dokončení stavby nájemního domu se subtilní železobetonovou konstrukcí, který působil mezi ostatními s cihelnou či

²⁸ Peter Collins, *Splendeur du béton*, (pozn. 7), s. 275.

²⁹ Jean-Pierre Liausu, *Doit-on réglementer les cabinets d'architectes? Les idées des frères Perret*, *Comœdia*, 30.6.1926, citováno dle Christoph Laurent-Guy Lambert-Joseph Abram, *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretien*, Éditions du Moniteur, Paris 2006 (dále jen *Anthologie*), s. 171.

kamennou fasádou tak křehce. Šlo o dům v ulici Franklin, kde se však bratři Perretové ještě neodvažovali realizovat železobetonovou konstrukci sami a obrátili se na firmu Latron&Garcin, filiálku společnosti Hennebique. Každodenní kontrola stavby rozšiřovala jejich poznání nové technologie.

Toto dílo představuje první článek perretovských pokusů s formálními a konstrukčními možnostmi železobetonové struktury, odpovídající experimentální metodě Viollet-le-Duca. Jde o jeho přesvědčení, že laičtí mistři 13. století odmítli nově vynalezenému konstrukčnímu systému dát tvary antické a vytvořili tak nový formový aparát a že právě jedině tímto způsobem se může zrodit nová architektura. Perrety v jejich odvaze a odhodlání využít technicky i esteticky možnosti železobetonu jistě posilovala i tato výzva Viollet-le-Duca: *„Pokusme se postupovat dle této logiky, chopme se naivně prostředků, které nám dává naše doba, použijme je, aniž bychom se uchýlovali k tradici, která dnes není životaschopná, a tedy pouze my můžeme nastolit novou architekturu“*.³⁰

V přízemí budovy v ulici Franklin se usídlila firma Perretů, rodina bydlela v sedmém patře a v posledním patře měl Auguste svůj osobní ateliér. Bydlel však se svou manželkou Jeanne Cordeau v domě z 18. století v ulici Raynouard, v „domě zedníka“, jak byl nazýván dům, ve kterém kdysi bydlel Antoine Quatremère de Quincy. Vedle revolučního domu v ulici Franklin firma projektovala a stavěla i běžné nájemní domy v tradici 19. století.

Změna v chodu podniku nastala po smrti Claude-Marii Perreta, kdy do firmy vstoupil i nejmladší bratr Claude. Převzal administrativní záležitosti a později také řízení filiálky v Alžíru. Bratři Auguste a Gustave se spolupodíleli na projektové činnosti do té míry, že většina dokumentace nese společnou značku A. G. Perret. I když není možné omezit podíl Gustava pouze na oblast rozpracovávání projektů, hlavou podniku a zdrojem nápadů byl evidentně Auguste. Svědčí o tom zejména jeho osobní korespondence. Není bez zajímavosti, že na počátku korespondence Le Corbusiera s Augustem Perretem, která začíná po jeho pobytu v kanceláři bratrů Perretů, se Le Corbusier obrací na oba bratry, aby pokračoval v korespondenci pouze s Augustem. Lze se pouze domnívat, že to byla jistá ostýchavost a

³⁰ Eugène Emanuel Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture*, díl II, Paris 1872, cit. in: Giovanni Fanelli-Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2008, s. 243.

neprůbojnost Gustava, o níž se zmiňuje Marie Dormoy³¹, která způsobila jeho záměrné ustoupení do stínu staršího bratra. Proto se v textu nadále objevuje jako ústřední postava architektonické činnosti Auguste Perret, ale jako autoři projektů, realizovaných či nerealizovaných, většinou oba bratři.

Postupným přijímáním dalších pracovníků vznikla firma – projekční kancelář a stavební podnik - s oficiálním názvem „*Perret Frères*“ tak, jak fungovala do smrti Augusta Perreta. Na specifické postavení firmy upozorňuje Pierre Dalloz ještě v padesátých letech: „*tato kancelář...je pravděpodobně jediná ve Francii, kde se sešli všichni k dlouhodobé spolupráci, všichni, kteří mají znalosti koncipovat, propočítat, ohodnocovat, vykonávat a dodávat jakoukoliv budovu. Kancelář patriarchální s progresivními pravidly práce. V kanceláři není nikdy více než dvanáct spolupracovníků, včetně těch nejstarších: Conchon, Brochard, Meunier, kteří jsou zde již zhruba čtyřicet let, a praktikanti*“.³² Kumulace profesí a zároveň omezený počet pracovníků umožňovaly vysokou pružnost a efektivnost. Přítomnost inženýrů přispívala ke schopnosti experimentů s materiály. Firma také podala několik patentů, např. pro parabolické shedy.

Významným mezníkem pro rozšíření železobetonu byl ministerský oběžník z října 1906, který určoval podmínky užití betonu a metodu propočtu železobetonu a zrušil dosavadní vládu patentů. Povzbudil bratry Perrety v započatém směru. Zkušebním polem vlastních realizací se stala stavba garáže společnosti Société Ponthieu-Automobiles de Paris. Byla to první stavba ukazující holou betonovou fasádu a zároveň již odrážející ideové principy, které Auguste Perret formuloval o několik let později. „*Garáže v ulici Ponthieu nám poskytují první úspěšnou aplikaci ... klasické doktríny na moderním železobetonovém projektu*“.³³

Je to tato doba, na kterou vzpomíná Le Corbusier, když vykresluje Augusta Perreta, jak návštěvníkům a klientům prohlašuje „*Dělám železobeton!... Pleskalo to kanceláří jako prapor ve větru a také jako salva kanonády*“.³⁴

Specializace na železobetonové struktury umožnila podniku, který Perretové nazvali „*Entreprise générale de travaux publics et particuliers béton armé Perret Frères*“ realizovat železobetonové konstrukce i pro projekty svých bývalých

³¹ Marie Dormoy, *Souvenirs et portraits d'amis*, Paris 1963, s. 76-114.

³² Pierre Dalloz, Un hommage à Auguste Perret, *L'Architecture d'aujourd'hui* XXIII, 1953, č. 46, únor-březen, s. 10-11.

³³ Peter Collins, *Splendeur du béton*, (pozn. 7), s. 325.

³⁴ Le Corbusier, Perret, *L'architecture d'aujourd'hui* III, 1932, č. 7, s. 7-9.

spoluzáků, například Paula Gaudeta. Aktivní byli i v zahraničí, zejména v Alžíru, kde se etablovali prováděním projektů architekta Alberta Ballua, starého přítele jejich otce a tehdejšího alžírského vládního architekta. Stavba jím navržené katedrály v Oranu (1902-1908, převzatá po firmě Cottancin et Garcin) opět přinesla možnost experimentování, ale byla důležitá i pro propagaci firmy. Perretové si získali renomé svou odpovědností za solidnost, dodržení výše nákladů i lhůt. *„Již tady se projevilo plně mistrovství těchto dvou mužů, ... kteří se stali duší projektu...celkovým převzetím plánů, jejich překladem a interpretací, vlastními propočty a výkresy zakládají od této doby novou funkci, již očekávala doba, Konstruktéra. Ne jen inženýra ani jen architekta, oboje spojeno v odpovědného jedince“.*³⁵ Také další stavby v Alžíru pro Balluova následovníka Jacquese Guiauchaina nesou otisky perretovského stylu.

Peter Collins podotýká, že pokud chtěl Perret zajistit nejvyšší kvalitu řemeslné práce, jak to po synech vyžadoval jejich otec, a zároveň získat maximální prospěch podniku, musel se stát expertem na stavební práce stejně jako projevit mimořádný talent v návrhové tvorbě.

Cesty do středomoří, vedle Alžíru realizovala perretovská firma nové legace v Cetinje a v Istanbulu, umožnily Augustovi seznámit se s antickou středomořskou civilizací a posílily jeho klasické cítění architektury. Osudově jej zasáhly dva významné milníky architektury – Parthénon a Sv. Sofie.

Stavba divadla na Champs-Élysées ukázala výhodnost spojení role architekta s podnikatelem. Firma byla přizvána na žádost projektanta, Henryho van de Velda, aby konzultovala železobetonovou konstrukci. Ke spolupráci oslovili bratři Perretové inženýra Louise Gellusseaua, který se stal jejich dlouholetým spolupracovníkem. Původní projekt Rogera Bouvarda a van de Velda byl Perrety do té míry přepracován, že během bouřlivé polemiky si mohli Perretové nárokovat své autorství. Divadlem na Champs-Élysées končí epocha železných konstrukcí pro divadelní sály, kterou započal Victor Louis.

Prací na divadle Auguste Perret navazuje významné vztahy s kulturními a uměleckými pařížskými kruhy. Spřátelil se s Émilem-Antoinem Bourdellem, Paulem Jamotem, navštěvoval dům Maurice Denise v Saint-Germain-en-Laye a Gabriela

³⁵ Ibidem.

Thomase³⁶ v Bellevue. Thomasův dům byl významným společenským centrem vyšší buržoazie. Auguste Perret zde byl uctíván jako skutečný Mistr. Na druhé straně byl však akademickými architekty odmítán jako podnikatel. Železobeton byl stále ještě vykazován do „patřičných mezí“, které v obytné či veřejné architektuře znamenaly pouze základy či nosnou strukturu, vždy náležitě skrytou.

*

Od roku 1912 byli oba bratři členy *Cercle des artistes de Passy*, sdružení umělců bydlících ve čtvrti Passy a Auteuil, k nimž patřil Guillaume Apollinaire, Francis Picabia, Albert Gleizes, švagr Perretů Sébastien Voirol i Raymond Duchamp—Villon. Ten představil díla bratří Perretů jako příklad rozvoje železobetonové architektury na své přednášce pro Cercle s názvem *Architecture et le Fer* (Architektura a železo) v roce 1913. V následujícím roce přispěl Sébastien Voirol k jejich renomé v avantgardních kruzích přednáškami a článkem v revue *Montjoie!*.

V roce 1916 začíná Auguste spolupracovat s Ozenfantem na nové revui *Élan*. Stává se místopředsdou sdružení *Art et Liberté* (založeno v prosinci 1916), nahrazující zaniklý *Cercle*. Setkává se zde s řadou moderních umělců – mimo Alberta Gleize, Raymonda Duchamp-Villona, Francise Picabii i s Andrém Lhotem, Ginem Severinim a dalšími. Schůzky se konají v Perretově atelieru, hudební a dramatická představení jsou pořádána jak v atelieru, tak v divadle na Champs-Élysées (díla Maurice Ravela, Clauda Debusshe, Igora Stravinského, Erika Satieho). Díky Augustu Perretovi vstupuje do sdružení i Le Corbusier a je jím představen Amedée Ozenfantovi.

3.1.3. Experimenty s železobetonem

Nabídka stavby skladišť v Casablance v roce 1914 předznamenala období zhruba deseti let intenzivního experimentování s železobetonovými strukturami. Místo původně zamýšlené provizorní dřevěné konstrukce, sloužící k uskladnění zemědělských strojů firmy Wallut, Perretové realizovali s obdobnými náklady

³⁶ Sběratel umění Gabriel Thomas (1854-1932) hrál významnou roli nejen v případě divadla na Champs-Élysée, ale i v dalších projektech. Auguste Perret Thomase více či méně pravidelně navštěvoval až do jeho smrti v roce 1932. Thomas byl vysoký finanční úředník, věnující se posléze kulturní sféře. Působil jako administrátor a ředitel muzea Grévin, organizoval financování pojiždného chodníku na Světové výstavě 1900, řídil společnost spravující Eiffelovu věž, k jejímuž financování přispěl, byl významným mecenášem a přítelem řady umělců, kritiků umění, příslušníků kléru i politických činitelů.

trvanlivou železobetonovou stavbu. Ve svých pokusech navazovali na časnější příklady průmyslových staveb s železnou i železobetonovou konstrukcí, ale překonávali je schopností vtisknout jim osobitý architektonický ráz. Opakovaným užíváním dřevěného bednění, subtilitou konstrukce i tenkostí kleneb dokázali udržet náklady na úrovni dřevěných konstrukcí. Zploštěné klenby v Casablance mající rozpětí sedmi metrů a tloušťku pouhých pět centimetrů nesly pilíře čtvercového průřezu. Prostor uzavíraly nenosné stěny z cihel, v horní části tvořící mřížoví zajišťující dostatečné větrání; zároveň jím pronikalo světlo zdůrazňující lehkost kleneb.

Obdobný systém využili Perretové i na dalších komerčních a průmyslových objektech v Casablance.

Studiem kleneb se Auguste Perret zabýval během války, když byl v srpnu 1914 mobilizován. Pro chronický zánět tenkého střeva byl na jaře 1915 propuštěn a dostal na starosti projekt hangárů pro vzducholodě. Žádný z nich nebyl realizován. Perretové však využili studia různých způsobů koncipování staveb typu „hangár“ i zkušenosti ze severoafrických doků v řadě průmyslových staveb po válce.

Efektní, odvážné i ekonomické řešení typu průmyslové haly představovala výrobní dílna oděvní společnosti Henriho Esdera (1919-1920) v Paříži. Ohromná hala pro 1500 šiček se dvěma galeriemi byla uzavřena prosklenou střechou podepřenou dvěma polokruhovými oblouky. Spolu s dílnami firmy Voirin-Marinoni (Montataire, 1920-1923) ukazovala představu bratří Perretů o tom, jak má vypadat důstojné místo pro dělnickou práci. „Parabolické shedy“, které tuto druhou stavbu uzavíraly, byly firmou patentovány v roce 1921 a opětovně použity na řadě nejen průmyslových staveb. Nejpůsobivější výraz tohoto typu průmyslové budovy získalo rozšíření továrny firmy Marinoni (1926) v Montataire. Co nejdokonalejší distribuce přirozeného světla, která byla jedním z hlavních úkolů při tvorbě těchto staveb, je též v pozadí mimořádného prostoru ateliéru pro výrobu divadelních dekorací Roger a Durand (1921-1925) v Paříži. Zde díky jediné valené klenbě nesené oblouky, vzniká v patře působivý prostor, osvětlený nepřerušným proskleným pásem na severní straně skořepiny klenby. Oblouky nesoucí klenbu jakoby vyrůstají z podlahy a napojují se na nevysoké úseky vertikální zdi, aby proběhly pásovým oknem a pronikly do hmoty klenby. Struktura se zde prolíná s obalem a prostor nerušený zbytečnou artikulací dosahuje výjimečné síly a čistoty.

Všechny průmyslové stavby bratří Perretů se vyznačují nejen snahou o co nejekonomičtější řešení, ale i pečlivým propracováním a starostí o detail. Nepředstavují nová a revoluční řešení, ale velmi promyšlené a inovativní transformace existujících modelů. Od dosavadní produkce se však odlišují aspirací na titul architektonického díla, ve smyslu posunu hierarchických stupňů, *asimilací nahoru*, jak přejímá tento termín Rostislav Švácha.³⁷

3.1.4. Kostel Notre-Dame v Le Raincy

Obdobný posun, ale v opačném směru, *asimilací dolů*, představuje aplikace typu tovární haly na stavbu sakrální, jak byla Perrety realizována v případě kostela v Le Raincy (1922-1923). Rozhodnutí využít principu „*hangáru*“ pro sakrální prostor bylo pravděpodobně implikováno nezbytností ekonomického řešení. Po budově divadla na Champs-Élysées je kostel v Le Raincy dalším příkladem, který ukazuje na důležitost propojení projektové a realizační činnosti jednou firmou. Bez zkušeností z realizací průmyslových hal je novátorský koncept Le Raincy nemyslitelný.

Zároveň však tato stavba navazuje na tradiční řešení kostelního prostoru – valeně klenutá hlavní loď se dvěma bočními loděmi zaklenutými příčnými klenbami, stěny z betonového mřížoví vytvářející dojem katedrálních vitráží, průčelí s věží. Kostel v Le Raincy znamená mezník jak v díle Perretů, tak na poli moderní světové sakrální architektury. Užití pohledového betonu pro tento druh stavby vyvolalo vlnu zájmu ve Francii i v zahraničí. Všechny další sakrální stavby, ať jde o kostel sv. Terezie v Montmagny (1925-1926), kaple v Arcueil (1927-1929) a Chalon-sur-Saône (1928-1929), návrh baziliky Sv. Jany z Arku (1926) či kostel sv. Josefa v Le Havru (1951-1954) vycházejí z řešení zrozeného v Le Raincy.

Auguste Perret považoval toto své dílo za nejzdařilejší. Kostel v Raincy, říkal „...*je samotná esence mého myšlení a tohoto /železobetonového/ způsobu stavění*.“³⁸ Představuje ztělesnění teze o architektuře, která dosahuje určitého stupně krásy pouze působením vlastní nahé konstrukce a převedením v ornament části výplňové. Kostel v Le Raincy představují významný milník v několika aspektech Perretovy architektury, zejména ve vztahu struktury a obalu, o níž bude pojednáno později, ale dle Josepha Abrama i v problematice vztahu hmoty a

³⁷ Např. Rostislav Švácha, Teigova kritika důstojnosti, *Architektura* XLIX, 1990, č. 5-6, s.12-13.

³⁸ Marcel Mayer, Églises en béton armé, *Revue de la Bourgogne* XV, č. 7, 15.7. 1925.

prostoru. Na rozdíl od divadla na Champs-Élysées, kde kostra vstupuje do heterogenního vztahu s prostorovostí, představuje Le Raincy podle Abrama vztah homogenní, kde se radikální prázdnota rozprostírá kolem kostry, v samém prostoru kostela.

3.1.5. Pedagogické začátky

V roce 1923 stojí Auguste Perret, jako jediný architekt, u založení Salónu des Tuileries a v následujícím roce realizuje provizorní výstavní pavilon, jehož kulturní činnost ve třicátých a poválečných letech řídí. V tomto pavilonu, zvaném Palais de Bois, začíná jeho pedagogické působení.

Kolem poloviny dvacátých let se kancelář v ulici Franklin stala důležitým referenčním místem studentů a mladých architektů různých národností. (Pierre Jeanneret, Raymond Fischer, André le Donné). Několik studentů z École des Beaux-Arts (André Le Donné, Oscar Nitzchké, Théo Sardnal, Guilbert a další), nespokojených s akademickou výukou, která zcela nerefletovala současné dění, se obrátilo na Augusta Perreta, aby se stal vedoucím nového externího, neoficiálního ateliéru. Tento ateliér, nazývaný o rok později dle místa, kde se usídlil, Atelier du Palais de Bois, si zakrátko získal pozoruhodný úspěch. A řadu studentů francouzských i zahraničních – mj. Pierre Forestier, Ernő Goldfinger, Berthold Lubetkin, Paul Nelson ad. Mnoho z nich zde mělo příležitost seznámit se s osobnostmi uměleckého světa. Didaktický systém, který Auguste Perret rozvíjel, radikálně rozvracel akademickou tradici. Vedle distribuce vlastních motivů ponechával studentům svobodu použít formální motivy corbusierovské či funkcionalistické. I v pojetí výchovy architektů se odrážel vliv Viollet-le-Duca. Ten totiž kritizoval oficiální vzdělávání pro odtržení výuky od praxe, projektování od realizace a horoval pro obnovení středověké praxe pro oživení architektury.

Aby studenti získali diplom, museli být zapsáni v oficiálních ateliérech. Auguste Perret byl z mnoha důvodů persona non grata. Mohl však studentům nabídnout mnohem víc než akademické vzdělání, a to výuku komplexní – teoretickou i praktickou, přímým zapojením na práci v kanceláři, za kterou byli studenti i honorováni. „*Student tak měl možnost, což bylo ve dvacátých letech výjimečné, sledovat na staveništi realizaci železobetonové stavby, při jejíž koncepci*

asistoval a podílel se na projektu a pro niž znal díky studiu u Perreta teoretické základy.³⁹

Max Blumenthal vzpomíná: „Perretovo učení nebyly přednášky, velké debaty, nápory slov. Ani nespočívaly v dlouhém předvádění s barevnými tužkami na kreslícím prkně. Perret přicházel... napřímený, rezervovaný, poněkud vzdálený, ale to byl jen dojem. Ukazovali jsme mu naše půdorysy, výkresy. Pár okamžiků mu stačilo, aby rozpoznal jejich chyby a klady, vyřčení soudu a radu lapidární větou: <Nechte pilíř zpívat!> Víc nás zůstávalo často ohromeno jeho návrhem, hledající praktickou aplikaci hermetické fráze... Auguste Perret nás učil mít smysl pro materiál...Neměl rád umělé projekty, <papírovou> architekturu...Nic nám nepomohlo účinněji, pro pochopení jeho slov a idejí, uchopení významu problémů kladených realizací stavby, než návštěva některého velkého perretovského staveniště...“⁴⁰

3.1.6. Mediální obraz a pozice na architektonické scéně

Auguste Perret si nutnost pracovat na vlastní propagandě uvědomil pravděpodobně již během debat o autorství divadla na Champs-Élysées. Na počátku dvacátých let, snad také v souvislosti s úspěchem *L'Esprit Nouveau*, byla potřeba pracovat na svém mediálním obraze čím dál zřejmější. Je to jeden z možných úhlů pohledu, jak nahlížet na jím rozpoutaný konflikt se svým bývalým žákem a spolupracovníkem a rodící se mediální hvězdou – Le Corbusierem⁴¹.

Ke konstruování mediálního obrazu Augusta Perreta přispěly významně i texty jeho prvních biografů, zejména články a kniha Paula Jamota, *A.-G. Perret et l'architecture du béton armé*,⁴² články Marie Dormoy, zejména v *L'Amour de l'art*, nevydaná monografie z roku 1926 a předmluva k *A. et G. Perret. Les albums d'art Druet* z roku 1928 od Marcela Mayera. Za nejpřesnějšího Perretova biografu je považován Paul Jamot, na druhou stranu skutečnou mluvčí se stala Marie Dormoy,

³⁹ Joseph Abram, *Auguste Perret et l'école du structuralisme rationel (1910-1960)* I. a II., Nancy 1985, s. 114.

⁴⁰ M. Blumenthal, Atelier de l'École spéciale, *Bulletin de la Grande Masse de l'École nationale supérieure des Beaux-Arts*, 1954, citováno in: Roberto Gargiani, *Auguste Perret, la théorie et l'œuvre*, Gallimard/Electa, Milan- Paris 1994, s. 20.

⁴¹ Kontroverzi Auguste Perreta a Le Corbusiera se budeme více věnovat v kapitole o teoretickém díle Auguste Perret a zejména v jeho Apendixu II.

⁴² Van Oest, Paris-Bruxelles 1927.

na jejímž prvním článku z roku 1923⁴³ se Perret podílel do té míry, že se Dormoy ostýchala podepsat článek svým jménem.⁴⁴

Na podzim 1923 vychází první číslo Badoviciho *L'architecture vivante* s citací z Valéryho *Eupalina* a aforismem Augusta Perreta na titulní straně. V následujících dvou letech revue významně přispívala k šíření jeho díla. Ale v roce 1926 Perret přerušuje spolupráci, protože revue dopřávala stále více místa mezinárodní avantgardě, zejména Van Doesburgovi (jehož práci Perret neuznával), De Stijlu a Le Corbusierovi. Do ohně roztržky s Le Corbusierem přidal Auguste Perret polínko tím, že dle vlastního Le Corbusierova svědectví navštívil Perret osobně vydavatele Alberta Morancé a prudce mu sdělil, „že by neměl tolerovat, aby moje [LC] díla byla reprodukována, neboť ničím krásnou francouzskou tradici“.⁴⁵

Polemika pomáhala Perretovi v utváření vlastního image v médiích i dozrávání ideových postojů obou diskutérů a přispívala tak k probíjení idejí moderní architektury mezi širší veřejností. O Augusta Perreta začal být zájem na mezinárodních výstavách – v Kunstlerhausu ve Vídni v rámci výstavy *Französische Kunst der Gegenwart* nebo na první významné výstavě moderní mezinárodní architektury pod vedením A. Lurčata, Theo van Doesburga a H. Roberta van der Mühl v galerii Pirel v Nancy v roce 1926. Je pozván Le Corbusierem předsedat šestému sezení 1. kongresu CIAMu s názvem *Vztah mezi státem a architekturou* do Sarrazu v červnu 1928, kam ale nakonec nepřišel. Vstupuje i do osobních vztahů s radikálními kritiky, jako byl Siegfried Giedion a Max Raphael.

Významným momentem upevnění pozice Perretů na architektonické scéně bylo odmítnutí jejich projektu na basiliku sv. Jany z Arku akademickou porotou. Bratři Perretové to použili rovněž pro sebe prezentaci. Vzhledem k výjimečnosti jejich projektu i kontrastu s dalšími návrhy bylo vyloučení jejich návrhu považováno za gesto proti moderní architektuře, které vyvolalo vlnu protestů. Na znamení podpory Paul Valéry, jako člen Institutu de France, předsedal v červnu 1926 večeru věnovanému dílu bratří Perretů a dekoroval Augusta Perreta ještě též měsíc při předávání titulu Rytíře Řádu čestné Legie.

*

⁴³ A. et G. Perret, *L'Amour de l'art* IV, č. 1, leden 1923, s. 409-16.

⁴⁴ Dopis Augustu Perretovi, nedatovaný, [konec roku 1922], Ana Bela De Araujo, *Marie Dormoy / Auguste Perret. Correspondence*. (pozn. 5), s. 26.

⁴⁵ Poznámka na rubu jednoho titulního listu *L'Esprit Nouveau*, FLC E1-11-245, cit. in: Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, Éditions du Linteau, Paris 2002, s. 218.

Vztahy Augusta Perreta s avantgardním prostředím intelektuálů, umělců a sběratelů přihnaly firmě nový typ klienta, nakloněného formálním experimentům, ale zároveň vyžadujícím seriózní zajištění projektu. Koncept domů či vil – Maurice Denise, Paula Jamota, Georgese Braqua, Marca Chagalla - vychází z tradičního řešení interiérů. Místnosti jsou zbaveny dekoru, neboť si podle Perreta má zákazník sám vyzdobit interiér, ve kterém žije. Pokud navrhoval nábytek, tak upřednostňoval jednoduché linie a kvalitní materiál.

3.1.7. Divadlo na Výstavě dekorativních umění 1925

Ve dvacátých letech realizovala firma bratří Perretů málo veřejných staveb, mimo kostelní stavby v Le Raincy a Montmagny to byly výstavní budovy dočasného charakteru s výjimkou Tour d'orientation v Grenoblu (1924-1925). Většinu jejího času zabírala intenzivní činnost stavebního podniku, k čemuž Auguste podotýká: „*U nás je to podnik, kdo platí architekturu*“⁴⁶. Ke konci desetiletí se však s rostoucí prestiží Augusta Perreta situace měnila, koncem dvacátých let Perretové navrhují a realizují koncertní sál Alfréda Cortota (1928-1929) a Service technique des construction navales (1929-1931) pro Marine nationale, obě stavby v Paříži.

Uprostřed desetiletí však vznikla jedna stavba, o níž Kenneth Frampton soudí, že „*přes všechnu svou <nečistotu> bylo ... Divadlo dekorativních umění Perretovým nejjasnějším a nejrychlejším výkonem*“⁴⁷. „*Nečistotou*“ je míněna netypická kamufláž, dřevěná konstrukce nesoucí mříž z cihel ztužených ocelí; omítnutá a obložená umělým kamenem imitovala monolitickou železobetonovou strukturu. Toto řešení bylo zdůvodněno dočasností stavby. Exteriér však Frampton odsuzuje jako nevýrazný a redundantní. Domnívám se však, že odpovídá Perretově typologii divadelní budovy, kde se vše podstatné odehrává uvnitř, i architektura je orientována dovnitř, tak jak dovozuje Joseph Abram v případě divadla na Champs-Élysées nebo Cortotova sálu.

Kolem trojdílné scény divadla propukla debata, opět podnícena Henrym van de Veldem, který v brožuře *Le Théâtre de l'Exposition du Werkbund à Cologne en*

⁴⁶ Marie Dormoy, *Souvenirs et portraits d'amis*, (pozn. 31), s. 95. Podle Dormoy takto komentoval situaci Auguste Perret po té, co místo honoráře za divadlo na Champs-Élysées obdržel akcie společnosti pro jeho výstavbu. Ty však pro finanční náročnost podniku měly v té době nulovou hodnotu.

⁴⁷ Kenneth Frampton, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Academia, Praha 2004, s. 128.

1914 et la Scène Tripartite Henry Van de Velde obvinil Perreta z plagiátorství. Marie Dormoy shrnula Perretovy argumenty,⁴⁸ v nichž Perret upozorňuje na četné případy užití trojdílné scény v historii divadla od středověkých mystérií odehrávaných před trojdílnými portály katedrál, po předválečnou trojdílnou scénu petrohradského *Krivoje Zerkala*. Navíc, snad i díky připomínkám svého tehdejšího spolupracovníka Bedřicha Feuersteina, poukázal na umělost konceptu van de Veldovy kolínské trojdílné scény, jež byla ve skutečnosti scénou jedinou, dělenou mobilními sloupy. Perret je v tomto článku prezentován jako Konstruktor, van de Velde jen jako Dekorátor (v tomto kontextu s jasným nádechem despektu). Když pak Dormoy poukazuje, že až po kontaktu s Perrety začal van de Velde směřovat ke střídmosti a hledání objemů, ukazuje, že je jí neznámá minimálně teoretická van de Veldova činnost již z počátku 20. století.⁴⁹

3.1.8. Hledání nového řádu

Mezi léty 1929 až 1932 postavili bratři Perretové v ulici Raynouard 51-55 na místě domu obývaného Augustem třináctipatrový dům. V trojjediné roli stavebníka, architekta i stavitele mohli uplatnit své představy o podobě velkoměstského nájemního domu. Jediné omezení přestavovala úzká parcela ve svažitém terénu, ze které však Perretové vytěžili maximum a její nevýhody proměnili v přednosti.

Augustův byt v posledním patře se stal ve třicátých letech jedním z míst setkávání významných osobností pařížského kulturního světa; navštěvovali ho Louis Hauteœur, Paul Valéry, Henri Focillon, Waldemar George, Jules Romain, André Gide, Albert Gleizes... V tomto období tzv. neohumanismu, se zde intenzivně diskutovalo o problémech, které řešil i Auguste Perret – o klasicismu a modernitě, ornamentu a nahosti.

⁴⁸ Réponses d'Auguste Perret à la brochure sur le théâtre du Werkbund à Cologne, *L'Amour de l'art* VI, červenec 1925, s. 239-244.

⁴⁹ Po cestě po Středomoří a zejména návštěvě Řecka v roce 1903 publikoval van de Velde esej *Vom neuen Stil*, Leipzig 1907, s následujícím otiskem racionálního klasicismu: *Umění a duch Antiky jsou přístupny jedině tomu, kdo se k nim blíží po cestě čistého rozumu... Ať jen blázní hlásají že duch zrozený z řeckého umění je mrtvý. Je to tentýž, který vynalezl tak zázračně komplexní předmět jako je okénko kabiny na parníku... elektrickou žárovku... nůž na máslo... značky Solinger Zwillinge.* Tento citát předjímající avantgardní obdiv k nautickým detailům a banálním předmětům denní potřeby je převzat ze stati Wolfa Tegethoffa, *De l'architecture classique à l'architecture moderne*, in: *Canto d'amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914-1935*, Basilej 1996.

Jestliže dvacátá léta byla ve znamení experimentování s železobetonem a snahy prosadit tento stavební prostředek pro nejrůznější typy staveb, ve třicátých letech Perret propracovává železobetonovou strukturu v různých ortogonálních sestavách a variantách plného a prázdného, linií a obložení. Systematicky směřuje k vypracování nového železobetonového řádu, jehož vtělení představují stavby Mobilier national (1934-1948), Musée des travaux publics (1936-1946) a monumentální díla let čtyřicátých. Tyto stavby jsou zcela zbaveny ornamentu, ale jsou promyšleny v rámci klasického řádu, prvky klasické řádové soustavy nalezneme zjednodušeny, naznačeny nebo utvářeny zcela svérázným způsobem. Vzrůstá Perretův důraz na hodnoty klasické architektury - harmonii proporcí, souměrnost, hru světla a stínu. John Summerson srovnává množství variací, reliéfů, rytmu Marine Nationale s Garnierovou Operou⁵⁰.

Velkou péči věnoval Perret pojednání pohledového betonu, které se již za Perretova života dávalo do souvislosti s jeho původem a školením v kamenické tradici. Tato pozornost k povrchové úpravě železobetonu vzrůstá v průběhu třicátých let, kdy Perretové přestávají užívat k obkladům svých staveb kamene a zcela těží z výrazových možností speciálně připravovaného betonu. Aby Perret dosáhl různé struktury povrchu, nechával již hotové betonové kusu povrchově upravovat hlazením, ubíráním, pemrlováním apod. Barevnou rozmanitost dosahoval pečlivým výběrem kamene, jehož drť je v různé hrubosti součástí betonové hmoty. Optické a barevné odlišení materiálů hraje podstatnou roli v Perretově manifestaci struktury, v jasném vymezení nosné kostry a výplňových částí.

*

Od třicátých let se dostává Augustu Perretovi konečně oficiálního uznání. Prvním z nich je v roce 1929 pozvání nového ředitele École spécial d'Architecture Henryho Prosta, aby vedl jeden z ateliérů. Zde se Perretovými žáky stávají např. Pierre Vago nebo Jacques-Émile Tournant, pozdější Perretův významný spolupracovník. Perretův vliv na škole se velmi rychle rozšířil, takže si vysloužila pojmenování École Perret.

Množí se také Perretovy kulturní aktivity a rozšiřuje se oblast jeho vlivu: je členem redakční rady *Architecture d'Aujourd'hui*, založené v listopadu 1930. Ta mu

⁵⁰ John Summerson, *Le Langage classique de l'architecture*, Thames & Hudson, Paris 1991, orig. *The Classical Language of Architecture*, Thames & Hudson, London 1963.

věnuje v roce 1932 monografické číslo. Od roku 1933 předsedá kongresům *Réunions internationales d'architectes*, podniku konkurujícímu kongresům CIAM na poli moderní architektury, v němž se soustředí umírněně moderní architekti jako Josef Hoffmann či Peter Behrens.

V roce 1935 cestuje Auguste Perret do Prahy, kde probíhá třetí kongres RIA na téma Vývoj národních architektur. Stává se členem výboru pro architekturu revue *L'amour de l'art*. V roce 1936 je jmenován předsedou *Union pour l'art*, sdružení založeného 17. června toho roku z nadšení nad vítězstvím Lidové fronty. V něm se sdružili umělci z okruhu Beaux-Arts i avantgardisté; Aristide Maillol a Le Corbusier byli místopředsedy. Perret navazuje užší vztahy s doleva směřující politickou autoritou.

Už v roce 1933 mu ministr Anatole de Monzie svěřil generální projekt *Mezinárodní výstavy umění a techniky v moderním životě*, plánované na rok 1937. Ten však byl po pádu Daladierovy vlády v roce 1934 opuštěn. Řada umělců a intelektuálů, mj. Aristide Maillol, Henri Matisse, Raoul Dufy, Pablo Picasso či P. Léotaud, podepsala André Blocem a Marií Dormoy organizovanou petici v jeho prospěch.

Projekt pro mezinárodní výstavu představoval zásah do pařížského urbanismu ve velkém měřítku. Samotný výstavní prostor se měl rozkládat mezi kopcem Chaillot a École militaire v širokém pásu v ose Champs-de-Mars. Na kopci Chaillot předpokládal Perret na místě starého Trocadéra zřízení muzejního okrsku. Urbanistické úpravy by však pokračovaly podél této osy od École militaire po place d'Italie a na opačné straně k porte Dauphine, v čemž navazoval Perret na dávné záměry barona Haussmanna.

V urbanistických projektech, které kancelář vypracovávala od konce dvacátých let, se odráží i první ideje věžového města Augusta Perreta i urbanistické úvahy dalších architektů včetně Le Corbusierova plánu Voisin, zůstávají však většinou v idealizované, nereálné podobě. Z řady konkrétních projektů, v nichž byly rozvíjeny Perretovy myšlenky v úrovni konkrétního místa, mezi které můžeme zařadit soutěžní projekt na Palác národů v Ženevě v roce 1927, na oblast Porte Maillot v Paříži 1930 nebo Palác Sovětů v Moskvě 1931, byl před druhou světovou válkou realizován jen soubor staveb Marine nationale. Tato největší pařížská

realizace bratří Perretů se však těchto dnů nedočkala, v uplynulých letech se přes památkovou ochranu stala obětí developerských záměrů.

Projekty ženevského a moskevského paláce ukazují obdobně jako státní zakázky v Paříži proces precizování formálního jazyka železobetonové technologie pro stavbu vyžadující monumentální výraz. Základem konceptu těchto staveb se stává pravidelný rastr, jehož modul udává poměry všem částem. Stavby jsou však vždy projektovány s ohledem na urbanistický celek, modelaci terénu, stávající uliční síť, hlavní energetická centra místa. Tento aspekt je asi největší hodnotou projektu pro Palác Sovětů.

*

V roce 1941 stojí Auguste Perret u zrodu časopisu *Techniques et Architecture* a stává se členem prozatímní rady Komory architektů. Aureolu absolutní autority francouzské architektonické scény stvrzuje fakt, že byl v roce 1945 zvolen prvním řádným předsedou Komory. V této roli hrál obránce profesionální cti i poctivosti architektů. S tím souvisely i další množství se oficiální i praktické funkce. Od roku 1942 znovu přebírá vedení atelieru na École des Beaux-arts a v únoru 1943 je zvolen členem Akademie krásných umění. Znamená to nejen ocenění Perretových aktivit, ale i oficiální prosazení jeho idejí, jak komentuje ve svém blahopřání Le Corbusier: „*Těší mě, že konečně vidím posvěcen váš ukázkový život konstruktéra a osvětleného umělce par la probité*“.⁵¹ Na druhou stranu jsou oficiální uznání a zakázky, které Auguste Perret od poloviny třicátých let získává, příčinou úpadku rodinného podniku, zvyklého na komplexní práci návrhovou i prováděcí. Na oficiálních zakázkách se podnik až na výjimky podílet nemohl. Už neplatilo, že podnik živí architekturu, jak vzpomínala Marie Dormoy, ale „*podnik byl zadušen Architekturu a Augustovou proslulostí*“.⁵²

3.1.9. Rekonstrukce

Díky pozicím, které získal Auguste Perret v řadě institucí zabývajících se problematikou poválečné rekonstrukce a urbanismu, výrazně ovlivnil oficiální

⁵¹ Dopis Le Corbusiera Augustu Perretovi ze dne 4. března 1943, IFA 535 AP 543, citováno in: Marie-Jeanne Dumont, (pozn. 45), s. 237-238.

⁵² Dopis Clauda Perreta J. Minetovi, 5.1. 1954, IFA 535 AP 609, citováno dle Guy Lambert, Les spécificité de l'entité Perret, in: Jean-Luis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert, *Encyclopédie Perret*, Monum, IFA, Le Moniteur, Paris 2002, s. 54.

architektonickou doktrínu Rekonstrukce. Prakticky se to projevilo v nejvýznamnějších rekonstrukčních zakázkách. V roce 1942 mu byla svěřena rekonstrukce náměstí Alphonse Fiqueta v Amiensu, následujícího roku studie letiště v Marseille-Marignane a předprojekt olympijského stadionu pro pařížský region. V roce 1945 svěřil Raoul Dautry Perretovi vedení rekonstrukce centra Le Havru, kde realizoval svá poslední velká díla, radnici (s Jacquesem Tournantem) a kostel sv. Josefa. Původní projekt stavící město na platformu, idea pocházející z raných vizí věžového města, nebyl akceptován. Řešení, které Perret vypracoval se svou skupinou, vycházelo z původní struktury zničeného města.

Díky řadě významných státních zakázek mohli Perretové podstatně ovlivnit estetiku veřejné architektury ve Francii mezi dvěma světovými válkami i v období Rekonstrukce. Přestože zadavateli byli představitelé různých státních orgánů a institucí, zřejmě všem vyhovovala koherentní perretovská architektura jako systém technický, systém modulárních forem, schopný odpovídat na různé programy i potřeby reprezentace a zároveň dodržující snahu o maximální ekonomii. Tento architektonický systém se plně rozvinul v Le Havru, kde na něj navázali další interpreti.

V závěru života získává Auguste Perret i významná zahraniční ocenění: zlatou medaili RIBA, Královské akademie Krásných umění v Kodani či American Institute of Architects. V roce 1952 završuje svou teoretickou činnost vydáním sumy svých teoretických postojů – *Contribution à une théorie de l'architecture*.

3.2. Vybrané realizace

3.2.1. Casino Municipal, Saint-Malo

1898-1899

zničeno 1944

Multifunkční objekt křížového půdorysu obsahující rozdílné prostory – sály herní, divadelní i velký univerzální, kavárna – náleží, co se týče formy, v tvorbě bratří Perretů ještě zcela 19. století. Vernakulární motivy a použitý místní materiál, kámen a dřevo, zasazují tuto stavbu do regionalistického proudu perretovské architektury na přelomu 19. a 20. století a zároveň svědčí o hledání vlastního výrazu. Rozevlátý obrys dodával pitoreskní ráz společenskému centru lázeňského městečka.

Beton zde byl užit pouze pro základovou desku, masivní zdi jsou nosné. Přesto již zde nalezneme zárodky budoucího vývoje. Funkční hlediska stojící v základu dispozičního rozvrhu určovala jasně artikulovaný objem budovy s gradací ke středu. Zřetelná je snaha o vyjádření struktury. Podpory umístěné v prostorách sálů jsou redukovány. Zde začíná výzkumná cesta Perretů za dosažením co nejlepší akustiky sálů.

Regionalistická linie byla ve dvacátých letech Augustem Perretem potlačována a tak se tato půvabná stavba nedočkala mnoha komentářů. Marie Dormoy tlumočila Perretovu odtažitost od této jeho první velké budovy, *„jejíž zajímavost spočívá více v půdorysu než v realizaci. Ta byla provedena v „regionalistickém“ směru, který je dnes zcela překonán, ale v této době byl považován za jediný možný.“*⁵³

3.2.2. Nájemní dům v ulici Franklin, Paříž

1903-1904

Na počátku 20. století představovala tato budova revoluční počín. Přesto si zaslouženou pozornost získala až ve dvacátých letech. V přehledových knihách o

⁵³ Marie Dormoy, *L'Architecture française actuelle*, text přednášky pronesené 19. března 1925 v Obecním domě v Praze; dvě strojopisné verze se nalézají v IFA, Fonds Perret 535 AP 544/1, s. 5.

dějínách moderní architektury si získala místo ikony modernity, jaké stvrzuje i Sigfried Giedion v úvodním citátu.

Nevýhodná parcela vylučovala tradiční zděnou stavbu. Přesto ji bratři Perretové zakoupili a přes odmítání svého otce upřednostnili před železnou konstrukcí železobeton, jako ekonomičtější a ohnivzdornější materiál. Samotná železobetonová kostra by nebyla nic výjimečného, ale Perretové z ní vyvodili několik, pro vývoj moderní architektury zásadních, důsledků. Uvolnili půdorys, vylehčili dojem z budovy ustoupením střední části, což zároveň přineslo více světla místností. Zřídili rovnou střechu s terasou a terasy získaly i ustupující horní patra. Aby neubírali z hloubky parcely již tak dost omezené, zrušili obvyklý vnitřní dvůr a všechny pokoje obrátili do ulice. Osvětlení zadního traktu vyřešili užitím skleněných cihel ve schodišťové části a ustoupením střední osy budovy na způsob otevřeného dvora. Perretové dokázali také vytěžit maximum z opatření nového stavebního řádu z roku 1902, který umožňoval vertikální výšku stavby 20 m a ustoupení pater sledujícího křivku kruhové výseče s poloměrem 10 m. Získali tak sedm regulérních pater a dvě výrazněji ustouplá patra. V nejmenším posledním bytu s terasou měl svoji pracovnu Auguste Perret.

Rozměrná okna zaplavují interiéry světlem, ta ve střední ose jsou koncipovaná jako bay-windows. V rytmu os *a1.a .b. c. b. a* osy *b* předstupují v arkýřovém rizalitu. Prosklené přízemí se zcela uvolněným půdorysem, zaujímal podnik-kancelář, dalších pět podlaží obsahovalo identické byty. Půdorys bytů je kompaktní, směrem do ulice jsou tři hlavní místnosti – salon, jídelna, pokoj - k nimž přiléhají menší místnosti v rizalitech. Zadní část parcely vyplňuje řada obslužných místností, příslušenství a schodiště. Nosný systém vychází z potřeb půdorysu, aby vznikl co nejjednodušší prostor, a je prezentován i na exteriéru. Zalamovaná fasáda s velkými, vysokými okny navazuje na tradiční koncepci pařížského nájemního domu, ale zároveň ji pozměňuje.

Jak později Auguste Perret udával, v době realizace považovali za nutné obložit fasádu z ochranných důvodů keramickými prvky, obklad však jasně odděluje nosnou kostru od cihelné výplně s obkladem s florálními motivy. Kostra je tu tak spíše graficky reprezentována než skutečně zjevná. Roberto Gargiani poukazuje, že již v této budově se v rámci perretovské poetiky, spočívající ve zdůraznění expresivních hodnot železobetonové struktury, výplně a jejich vzájemného vztahu,

prosazují základní formální hodnoty, které díla Perretů provázejí v průběhu celé tvorby: „*gradace světla a stínů, získaná rozvrhem konstrukčních prvků na základě odstupňovaného plánu, textury linií spojů, kombinace hodnot zrna a přirozených barev materiálů, proměna dimenzí vnitřních prostorů pomocí modulace světlem*“⁵⁴. Rafinovanost, s jakou vytváří světlo na barvách a reliéfech barevnou vibraci, spojuje Gargiani s postimpresionistickým klimatem doby.

Rovné střechy horních pater s rostlinami v květináčích předjímaly budoucí rozmach střešních teras.⁵⁵ Sigfried Giedion hodnotil tuto stavbu již v roce 1928 jako „*dílo téměř vizionářské, tato úzká nájemní budova obsahuje zárodek budoucího vývoje dopracovaného Le Corbusierem a dalšími architekty*“.⁵⁶

3.2.3. Garáže v ulici Ponthieu, Paříž

1906-1907

zbořeno 1970

Jedny z prvních pařížských garáží silně zapůsobily svou nahou konstrukcí a odvržením veškerého tradičního dekoru. „*Půdorys ukazuje [Perretův] obvyklý důmysl, jak vytěžit co nejvíce z nevýhodné parcely; užitím vykonzolovaných galerií, výtahů, točen a dalších nezbytných nástrojů, ...[Perret] prozrazuje znalost průmyslových technik mimo Spojené státy málo rozšířených*“.⁵⁷

Půdorysně je stavba na úzké parcele řešena jako bazilikální trojlodí zahnuté do L, přičemž střední „lod“ má horní osvětlení a boční „lodě“ architekti opatřili dvěma galeriemi. Kóje pro automobily byly umístěny šikmo, aby usnadnily plynulý průjezd. Galerie byly propojeny posuvnými můstky.

⁵⁴ Roberto Gargiani, *Auguste Perret*, (pozn. 40), s. 1.

⁵⁵ Rovná střecha – střecha-terasa bylo téma, které se objevuje ve Francii zhruba kolem roku 1900, např. v projektu luxusního hotelu pro Mezinárodní výstavu 1900, kde terasa měla být dostupná výtahem. Viz. např. Gustave Kahn, *La rue Pittoresque – Les toits*, *L'Art décoratif* II, 1900, č. 21, s. 13-15.

⁵⁶ Sigfried Giedion, *Construire en France, en fer, en béton*, Les éditions de la Villette, Paris 2000, s. 70, z německého originálu *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Leipzig 1928.

⁵⁷ Peter Collins, *Splendeur du béton*, (pozn. 7), s. 322.

Fasádu můžeme číst jako praktický pokus sladit klasický řád naznačený čtyřmi pilíři probíhajícími vertikálně celou stavbu, zhuštěným rytmem oken posledního patra připomínajícím vlys a vystupující římsou s gotickým konceptem subtilní struktury s dominující rozetou ve střední části fasády.

3.2.4. La Saulot, Salbris

1907

Tento lovecký pavilon spadá v díle bratří Perretů do linie regionalistické architektury, představované Casinem v Saint-Malo. Ukazuje, že až do roku 1911, kdy vznikl projekt divadla na Champs-Élysées, beton nebyl výlučným konstrukčním prostředkem a že podle povahy stavby a místa byly voleny jiné technologie či jejich kombinace. V tomto případě je betonu užito pouze pro podlahy a pro ostatní konstrukce slouží kámen, cihla a dřevo. Snahu o pitoreskní dojem stavby mající zapadnout do krajiny podporuje členitý objem, z něž vystupují výrazné komíny a diferencované fasády.

Místnosti byly seskupeny kolem centrální oktogonální haly. Na jejím rozhraní se salonem byl volně umístěn velký krb, umístění neobvyklé, ale odpovídající praktické potřebě i svému symbolickému významu.

Tato stavba je zde prezentována jednak pro ilustraci perretovského regionalismu, který má i ve středoevropském prostředí velmi silnou analogii, jednak pro ilustraci pestrosti, ba nejednotnosti rané tvorby bratří Perretů. Joseph Abram však upozorňuje na určité konstanty, propojující tuto stavbu s dalšími.⁵⁸ Jde o již zmíněné rozdělení prostorů na obslužné a obsluhované, o výběr a kombinace materiálů, architektonický výraz konstrukce a konceptuálnost.

Le Corbusier vzpomíná na své začátky u Perreta ironickou poznámkou: „*Auguste Perret mi říkal: ...< Dobře kreslíte, budete mojí pravou rukou>. Vstoupil jsem k němu a dělal jsem krb v Salbris, akvarel v Salbris, obložení v Salbris*“.⁵⁹

⁵⁸ Joseph Abram, La Saulot. Rationalisme constructif et éclectisme pittoresque, *Monuments historique*, 1989, č. 164, s. 67-71.

⁵⁹ Strojopis dopisu Le Corbusiera Augustu Perretovi z roku 1925, pravděpodobně neodeslaný, uchovávaný v Le Corbusierově nadaci, přetištěný in: Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier*, (pozn. 45), s. 220-222.

3.2.5. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž

1910-1913

Na počátku století Paříži scházel odpovídající koncertní sál. Snaha Gabriela Astruca, ředitele Sociétés musicales, o postavení moderní budovy pro filharmonii vyústila v roce 1906 v příslib pozemku od města Paříže na esplanádě Champs-Élysées, na místě Hittorffova zimního cirkusu. Na první verzi projektu architekta Henri Fivaze se podílel Roger Bouvard, který po Fivazově abdikaci přepracoval projekt pro jiné místo, avenue Montaigne. Na základě upřesněného zadání, které obsahovalo velký divadelní sál, sál komedie a menší studio, předložil v květnu 1910 projekt, který však pro jeho příliš konzervativní vzhled neobhájil. Gabriel Thomas, finančník a podporovatel umění, vyzval ke spolupráci Henryho van de Velde. Jeho úpravy zachovávaly rozvrh navržený Bouvardem, nasměrovaly však stavbu k secesnímu vyznění. Van de Velde to také byl, kdo navrhl, aby Bouvardem předpokládaná kovová kostra byla realizována v železobetonu a že by mohla být zadána firmě bratří Perretů.

Ti se v lednu 1911 seznámili s plány a v posudku z 6.2. 1911 prohlásili projekt za nerealizovatelný. Problém viděli v nedostacích ve vnitřní logice prostorů, v ekonomické nevýhodnosti, ale zejména v těžkostech spojených s navrhovaným řešením založení stavby, nerespektujícím náročný geologický terén. V březnu předložili bratři Perretové vlastní řešení, vycházející z racionalistických premis přímého vztahu architektury a konstrukce a lépe odpovídající jejich představě moderního divadla. Jejich projekt byl akceptován, Van de Velde odstoupil a firma bratří Perretů převzala celou stavbu.

Budova byla pro nestabilitu terénu založena na desce, jejíž okraje byly zdviženy na způsob klesu. Na ní byly umístěny dva trámy vynášející pilíře. Geometrický systém je založený na čtvercové síti a dvou koncentrických kruzích, z nichž první určuje objem sálu a druhý přístupy. Na průniku těchto kruhů se síť jsou umístěny čtyři skupiny nosných bodů – perretovské „pylony“. Ty vynášejí dva „mosty“ – prvky ve tvaru kruhové výseče, na nichž byl zavěšen strop sálu a na něm „kupole“, vlastně ohromný lustr o průměru 15 metrů. Trávě s pylony se projevilo v dimenzování ochozů, peristylu i fasády. Jednotný geometrický systém tak určuje celou stavbu.

Na základě dlouhého studia dobového tisku i plánové dokumentace Joseph Abram⁶⁰ definitivně zvrátil veškeré pochybnosti o autorství divadla, které zahájil sám van de Velde a které se periodicky vracely ve většině studií o této budově. Zásahy van de Veldovy se v realizaci neprojevily, to, co Perretové převzali, bylo základní rozvržení prostorů z původního Bouvardova návrhu, dané zadáním vypracovaným Astrucem. Jak však poznamenává Abram⁶¹, divadlo jako historická skutečnost je dílem kolektivním. Svůj otisk v něm zanechali jak stavebníci – Gabriel Astruc a Gabriel Thomas, zastupující Společnost divadla na Champs-Élysées a určující program stavby, tak architekti, inženýr Eugène Milon i skupina umělců, která divadlo vyzdobila. Z nich přímo do vzhledu stavby zasáhl Antoine Bourdelle, který je autorem nejen plastické, ale i freskové výzdoby divadla a také definitivního vyznění hlavní fasády obložené mramorem, díky němuž se lépe uplatnily jeho vlastní rozměrné reliéfy. Dlouho hledané řešení bratří Perretů, téměř slepé fasády reflektující prostor scény, bylo jako příliš strohé zadavateli odmítnuto. Původní návrh však respektuje boční fasáda, která pro svůj strukturní rastr a cihelnou výplň získává až „industriální charakter“⁶². *Cílem Perretů bylo vybudovat chrám umění, uzavřený vůči hluku ze vnějšku, kde se nalézá rozjímání a umělá atmosféra nezbytná pro všechna scénická představení. Tato nová koncepce vysvětluje téměř slepou fasádu do avenue Montaigne, jejíž jediné nezbytné otvory tvoří řada dveří v úrovni chodníku, aby mohl provoz probíhat plynule.*⁶³

V díle bratří Perretů, ale i v rámci historie moderní francouzské architektury hraje divadlo na Champs-Élysées klíčovou úlohu. Jeho přijetí bylo značně rozporuplné, v rámci nacionalistické kampaně bylo označováno za „pur munichois“, z druhé strany bylo nadšeně přijímáno avantgardou. Pařížané, zvyklí na nádheru Garnierovy Opery, jen těžko akceptovali převahu holých monochromních ploch interiéru i exteriéru a omezený prostor, kterého se dostalo malbě a plastice. Význam divadla Champs-Élysées pro osvícenou veřejnost své doby charakterizuje výmluvně Paul Jamot: *Divadlo, postavené pány A. a G. Perrety přichází právě včas, aby uklidnilo ty, kteří nevědí, které ze dvou zel, falešný styl Ludvíka XVI nebo tzv. „modern-style“, upřednostnit. Po tolika rachitických odnoží či monstrózních květech,*

⁶⁰ Joseph Abram, *A. et G. Perret. Le théâtre des Champs-Élysées*, Jean-Michel Place, Paris 2001.

⁶¹ Joseph Abram, Auguste Perret, (pozn. 27), s. 66.

⁶² Ibidem.

⁶³ Marie Dormoy, *L'Architecture française actuelle*, (pozn. 53), s. 6.

*konečně jedna zdravá, normální rostlina, z níž může vycházet zdatné potomstvo“.*⁶⁴

Nezanedbatelnou a často proměnlivou roli hrálo i v průběhu dalších desetiletí v diskusích o moderní a tradicionalistické architektuře. Ať již byl soud nad jeho architektonickou a výtvarnou podobou jakýkoliv, z funkčního hlediska bylo ocenění jednotné. Mimořádná akustika lákala režiséry i hudebníky a divadlo se proslavilo kvalitním repertoárem moderních autorů. O tom, že právě dobrá akustika prostor byla velikou starostí bratří Perretů, svědčí vzpomínka Maximiliena Gauthiera na generálku prvního představení v divadle, Berliozova *Benvenuta de Celliniho*: „*Zatímco romantický, horečnatý symfonický úvod s nádhernými výbuchy cymbálů zaplňoval harmonickým hlaholem celý ohromný sál, pánové A. a G. Perretové, doprovázeni nerozlučitelným panem Gabrielem Thomasem a následováni několika neohroženými vetřelci, podstupovali pamětihodnou zkoušku. Viděl jsem je, jak si postupně sedají do křesel parteru, lóží, lóží v přízemí, na balkonech, galeriích. A čím víc stoupali...tím více se jim v tváři zračilo radostné opojení triumfem: odshora dolů, podélně i napříč, nová stavba uspokojovala požadavky určení – jasné tóny s perfektní čistotou probíhaly všude bez příměsí, bez ozvěny...“.*⁶⁵

Ve dvacátých letech už bylo považováno za symbol moderní francouzské architektury, „*harmonický a téměř klasický typ současné architektury*“, jak napsala Jane Alfassa⁶⁶. Jak máme rozumět termínu klasický vysvětlila užitím citátu z Jeana Cocteaua:

„Považujeme za klasické dílo to, které klasicky vypadá; ale opravdu klasickým se dílo stává, nemůže tedy jen tak vypadat. To je nedostatek díla, které je vytvořeno podle děl klasických: je to umělecké dílo inspirované díly, která byla živá, ale ne živoucí dílo“.

⁶⁴ Paul Jamot, *Le Théâtre des Champs-Élysées*, *Gazette des Beaux-Arts*, 1913.

⁶⁵ Maximilien Gauthier, *L'Art urbain: Les Frères Perret ou la poétique de l'utilité*, *L'Art vivant*, 1.2. 1925, výstřižek v albu uložený v IFA 535 AP 550.

⁶⁶ *Le nouveau visage de l'art. Le Théâtre des Champs-Élysées*. [Le ciment armé. Les commentaires de l'auteur], *Conférenci*a, 15. únor 1926 (publikovaná přednáška s rozsáhlým komentářem Jane Alfassa), výstřižek ve IFA 535 AP 550.

3.2.6. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy

1922-1923

Kostel Panny Marie v Le Raincy měl nahradit starší stavbu, nedostačující pro rychle se rozrůstající předměstí Paříže, ale zároveň se stát připomínkou místa, odkud v září 1914 vyjížděla na frontu do bitvy u Marny auta, sloužící dříve jako taxi.

Stavba kostela se stala pro Augusta Perreta velkou výzvou. Z důvodu velmi omezených prostředků přišel se zcela radikálním řešením a zadavatel, otec Nègre, jej uvítal.

Bratři Perretové převzali z prvního návrhu inženýra Guyota celkový obrys a umístění na parcele a zvýšili průčelní věž. Koncepce byla mimořádně jednoduchá a jasná. Z půdorysné sítě vyrůstaly čtyři řady opěrných bodů, v nich se soustředila hmota. Jejich rozvržení vycházelo z tradiční basilikální formy trojlodí a chóru. Loď byla zaklenuta zploštělými, velmi tenkými (3-4 cm) klenbami podélně, boční, stejně vysoké lodě, příčně. K lehkosti konstrukce přispívaly štíhlé sloupy bez hlavic, s entazí a kanelurami pro vizuální eliminování nepřesností. Místo obvodových stěn betonové mřížoví, vyplněné barevným sklem, aluduje na gotické vitráže. Toto mřížoví skládající se z prolamovaných betonových tvárnic jednotného rozměru se čtvercovým, křížovým, kruhovým, trojúhelným či pravoúhlým dekorem je využito i v interiéru pro hlavní oltář, přepážky či tribunu varhan. Prostor zalitý barevným světlem připomíná gotické katedrály a také byl brzy nazván Notre-Dame du béton armé.

Chór, lehce vyvýšený přirozeným průběhem terénu, je zaoblen. Betonové mřížoví vytváří obvodový plášť obepínající prostor, do nějž samostatně předstupovaly sloupy. Zviditelněním všech podpor byla jednak zdůrazněna nosná struktura, svou strohostí odpovídající industriálním perretovským stavbám, jednak dosaženo, dle Augusta Perreta, větší monumentality, neboť *„je to počet a ne dimenze, která tvoří velikost“*.⁶⁷ Modulární hru, podle níž je vytvořen obalový plášť, vysoce ohodnotil Bruno Reichlin jako předchůdce *„promyšlené modulární alchymie, která vedla od fasád budov Lake Shore Drive v Chicagu k oddělení*

⁶⁷ Marcel Mayer, *Auguste Perret*, (pozn. 3).

struktury od fasády v geniálním řešení rohu budovy Seagram Building v New Yorku“ Miese van der Rohe.⁶⁸

Le Corbusier obdivoval řez kostelem, který díky užití železobetonu může být užit jak pro sakrální, tak pro průmyslovou budovu, odmítal však tradičně působící fasádu.⁶⁹

Průčelí dominuje vysoká věž flankovaná v rozích čtyřmi skupinami čtyř prutů, jejichž počet se s ustupujícími patry zmenšuje. V přízemí je hlavní vstup, boční vstupy jsou v přízemí přístavků, po jejichž stranách, za nízkou stěnou odpovídající výšce vstupu, vystupují oktogonální objemy kaplí. V levé byly uloženy ostatky padlých z bitvy u Ourcq, v pravé umístěna křtitelnice. Řada kritiků viděla v siluetě věže příliš velkou příbuznost s gotickými stavbami, Michel Roux-Spitz však míní, že *„jasný výraz samotné hmoty, z níž je postavena, tyčící se k nebi se stejným lyrismem, jako naše katedrály...svým následným ustupováním vytváří nejkrásnější efekt perspektivy, jaký může být“*.⁷⁰ Podle Kennetha Framptonavšak věž ukazuje nejasnosti mezi tektonickou a streotomickou formou způsobenou *„záměrnou simulací nostalgického obrazu“* gotické věže.⁷¹ Frampton ve své studii vychází z Collinse, na jehož kritiku věže odpovídá ve zmíněné velmi zajímavé studii o perretovské tektonice Bruno Reichlin. Teleskopickou věž nepovažuje na rozdíl od Framptona za kuriózní, ani za nahromadění hmot, ale za pokračování perretova konceptu monolitické struktury. Teleskopická forma podle Reichlina manifestuje převod vertikálních tlaků vnitřních sloupů k vnějším pilířům.

Kvůli maximální úspoře (bratři Perretové i tak subvenovali stavbu částkou 100.000 franků) byla řada prvků odlévána na místě a formy použity pro různé účely, což mělo vliv i na celkový vzhled stavby. Tak například formy použité pro sloupy lodě posloužily i pro pruty průčelní věže. Podoba kleneb bočních lodí, dle vlastního Perretova vyjádření, vycházela ze skruží, které měl podnik k dispozici. Prakticky se

⁶⁸ Bruno Reichlin, *Tectonique: quel langage architectural pour le monolithisme?*, in: Jean-Luis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert, *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 112. Reichlin navazuje na srovnání konstrukčních systémů Perreta a Miese van der Rohe, o které se pokus Peter Collins ve své jasnozřivé publikaci..., s. 528: *„Členění a symetrie struktury, výplně z konstrukčních materiálů ponechané v nahém stavu, bez obkladů, jasně ukazují, že oba systémy jsou v podstatě stejné“*. Reichlin nazývá Perreta *„básníkem tektoniky modulů a spojů v železobetonu“*, jako jím byli Mies, Konrad Wachsmann, Fritz Haller a další v oblasti kovů.

⁶⁹ Le Corbusier, (pozn. 34), s. 7-9.

⁷⁰ Michel Roux-Spitz, *L'architecture moderne en France, Revue d'architecture*, září 1924, s. 44.

⁷¹ Kenneth Frampton, *Auguste Perret and Classical Rationalism*, in: *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. MIT Press, Cambridge 2001, s. 121-157.

zde uplatňuje jako jeden ze základních postulátů architektonické tvorby požadavek maximální ekonomičnosti. Ten se již dříve projevil například v průmyslových halách v regionu Oise, jejichž podoba je ovlivněna recyklováním dřevěného šalování ze stavby dílen Esders v Paříži. Výstižně se k tomuto principu vyjádřil Le Corbusier: *„Auguste Perret, podnikatel, postavil v Casablance železobetonové doky, rozlehlé haly, hangáry na zboží...Několik let potom vztyčuje, na základě zásob z Casablanky, loď kostela v Le Raincy. Nic se nezměnilo na principu. Jen kategorický záměr postavit dílo nad užitkové cíle... hangár na zboží je zde hangár na modlitby a vládne pocit klidu a lehkosti. Žádná potřeba doplňků zvaných „náboženský styl“, dodaných tradicí.“*⁷²

*

Harmonii tohoto architektonického díla srovnává Marie Dormoy, pravděpodobně na základě vlastních Perretových slov, s harmonií hudební: *Celá budova je postavena za pomoci sedmi prvků, kterých architekti užili po příkladu sedmi not v hudbě, aby vytvořili harmonické dílo. Tyto prvky zahrnují sloup, stejný pro všechny opěrné vertikální body a lité na místě, strohou, vyztuženou klenbu a ornamentální motivy kříže, přepaženého kosočtverce, kruhu, čtverce, obdélníku...Klenba je perforovaná na určitých místech, podle principu otvorů v houslích, aby byla vylepšena akustika“.*⁷³

Když se v roce 1945 Perreta v jedné anketě dotazovali, zda musí být architekt věřící, Perret vzpomínal, že mu bylo při stavbě kostela vytýkáno, že není katolík. Domnívá se však, že to není nezbytnost, ale že architekt musí být nadán intuicí, inspirovanou bohem a má představovat *„komplex vědění a intuice oceňovaný Bergsonem“*.⁷⁴

V dalších kostelních projektech monumentálních rozměrů byla zdůrazňována čím dál víc úloha věže, jakoby Perret vycházel z Gaudetovy definice věže jako hudebního nástroje, který má do dálky šířit zvuk a vše co zůstává pod ní má pouze podtrhnout její výšku, jak se domnívá Simon Texier.⁷⁵ Zralým produktem tohoto směřování se stal po válce Sv. Josef v Le Havru. Jeho předobraz můžeme vidět v

⁷² Le Corbusier, *Une maison-un palais, A la recherche d'une unité architecturale*, Paris, 1928, s. 44.

⁷³ Marie Dormoy, *L'Architecture française actuelle*, (pozn. 53), s. 7.

⁷⁴ Yves Rigolot, Auguste Perret et la Reconstruction des Eglises en Tunisie, *Les Eglises de Tunisie*, č. 3, listopad 1945, s. 32.

⁷⁵ Simon Texier, Églises, in: Jean-Luis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert, *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 139-144.

soutěžním projektu na basiliku Sv. Jany z Arku. Perretové se zde snažili maximálně využít značně omezeného pozemku. Podélnou loď ve střední části jen velmi lehce rozšiřoval transept. Na drobné měřítko okolí však projek nebral ohled. Nad křížením byla vztyčena 200 m vysoká věž, přerůstající místní kontext ve prospěch velkoměstského.

Výlučnou realizovatelkou vitráží perretovských staveb byla Marguerite Huré, která s velkým citem pro hru barevného světla převedla ve starobylou techniku návrhy Maurice Denise. Na základě této pro Huré první velké zakázky vznikla dlouholetá spolupráce, vrcholící realizací vitráží pro sv. Josefa v Havru v letech 1952-1957. Véronique David cituje její vzpomínky na Perretovo zadání: „*Chci zlaté světlo, které získejte, jak chcete. Dole intenzivní tóny vyústí nahoře ve věži v bílou*“.⁷⁶ Dle David byl celek pojednán jako „*rozsáhlá symfonická báseň*“, v níž „*koncepty jako síla ducha, duchovnost, blaženost atd. jsou překládány fantastickou orchestrací barev*“.⁷⁷

3.2.7. Palais de bois Salonu des Tuileries, Paříž

1924

zbořeno 1928

„*Dřevěný palác*“ – ukrývající výstavní prostory pro Salon des Tuileries - představuje jedno z „*nejfunkcionalističtějších*“ děl bratří Perretů. Dočasnost stavby (původně pouhé dva roky), omezené prostředky i obtíže terénu si vyžádaly specifické řešení. To spočívalo v jednoduché adici identických polí, která se skládají v pravidelné dřevěné struktury se základním polem o pěti metrech. Galerie dlouhá téměř 300 metrů přizpůsobovala dle konfigurace terénu šířku od jednoho do pěti travé. Vznikl tak koherentní prostor, umožňující velmi variabilní využití. Dostatek světla zajišťovalo osvětlení stropem i prosklená horní část stěn. Všechny prvky byly standardizované a demontovatelné.

„*Po příkladu řeckých stavitelů, kteří aplikovali výchozí měřítko na všechny prvky stavby, použil Auguste Perret konvenční jednotku, model 5x5x5 m, který násobený či dělený zajišťuje všem částem stavby přesné proporce, rytmus, ze*

⁷⁶ Marguerite Huré, *L'avenir du quartier Saint-Joseph*, 1957, s. 1, citováno in: Véronique David, Marguerite Huré, in: Jean-Luis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert, *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 272.

⁷⁷ Ibidem.

kterého se rodí harmonie celku, magie čísel“, komentuje stavbu Marcel Mayer a připomíná Perretovo nazírání matematických zákonitostí v umění: „*Počet, říká Auguste Perret, řídí architekturu zcela jako hudbu, rozdíl spočívá v tom, že architektura je uměním prostorovým, hudba uměním časovým.*“⁷⁸

Ještě před prvním z řady Perretových teoretických příspěvků na téma optimální muzeální budovy jsou zde formulovány dva základní principy tohoto typu staveb – hierarchizace výstavních prostorů a užití rozptýleného zenitálního osvětlení. „*Je to chrám světla*“, říká Mayer a dodává: „*Chrámu, palác, tyto termíny nepřehánějí, vnukají je vznešená jednoduchost ba dokonce majestátnost této architektury. Určení je v každém okamžik zřejmé a dočasnost konstrukce není nikde skryvaná do té míry, že odkrytá čela trámů přispívají k dekorativnímu účinku.*“⁷⁹

3.2.8. Divadlo na Výstavě dekorativních umění v Paříži 1925

1924-1925

zbořeno

Výstavní divadlo se stalo jednou z nejkomentovanější staveb bratří Perretů. Svůj podíl na tom měla jistě i polemika vyvolaná van de Veldem. V četných rozhovorech Perret vysvětloval použití trojdílné scény zcela praktickými důvody – omezený stavební pozemek a nemožnost zasahovat do podzemí ani převýšit stavbu kvůli celkovým pohledům na Výstaviště neumožňoval naplnit požadavek na více scén dle potřeb různých žánrů. Proto bylo zvoleno řešení s trojdílnou scénou a křesly umístěnými na praktikáblech přemístitelných během několika hodin k jedné ze scén. Toto řešení nabízelo též využít prostor jako ring nebo cirkus. Definitivní řešení pak vyhovělo žádosti divadelní komise, aby byla urychlena změna orientace křesel na několika minut, k čemuž posloužila otočná deska.

„*Po právu se autoři domnívali, že se nabízí příležitost postavit ne tak divadlo pro divaky, jako laboratoř divadelního umění, schopnou realizovat pokusy, o které se moderní hledání snaží.*“⁸⁰ Později Perret s politováním vzpomínal,⁸¹ že žádné představení nevyužilo možnosti simultánních akcí, přestože předpokládal, že tento

⁷⁸ Marcel Mayer, *Auguste Perret*, (pozn. 3), s. 149.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ Ibidem, s. 154.

⁸¹ Le théâtre de demain. L'opinion de M. Perret, *L'architecture d'aujourd'hui*, červen-červenec 1931, in: *Anthologie*, s. 217.

užitečný nástroj odpovídá náročnosti publika již uvyklého rychlosti filmového záznamu.

Gargiani a Fanelli⁸² vidí v této stavbě první příklad tématu *abri souverain*, jehož vyvrcholením se stalo Muzeum veřejných prací. Exponované sloupy, nezávislé na zdi nesly ploché zastropení. Nezávislost obalu a nosné struktury, jak jsme ji viděli v Le Raincy, zde byla pojednána novým způsobem. Sloupy vynášející nosné překlady v interiéru našly své protějšky na exteriéru stavby, zeď mezi nimi probíhala jako napnutá obálka bez oken; její nenosnou funkci zdůrazňoval průběžný pás pod horním trámem – římsou, jakýsi „vlys“, sloužící k větrání prostoru. Kontrast funkční flexibility prostoru a pevného monumentalizujícího řádu jeho vymezení vedl dle Gargianiho k později formulovanému Perretovu rozlišení přechodných a trvalých podmínek.

*

Také druhá výstavní budova bratří Perretů, malý pavilon vydavatelství Alberta Levyho (posléze obchodního domu Samaritaine), poukazuje ke konceptu *abri souverain* ve zcela jednoduché verzi. Čtyři opracované kmeny stromů, pouze natřené vynášejí masivní železobetonový rám, na němž spočívá zastřešení, které mělo zároveň sloužit jako terasa k občerstvení. Logické konstrukční řešení proniká idea dórského chrámu, k níž přispívají vyčnívající konce trámů stropu na způsob triglyfů i způsob utváření římsy. Tímto pavilonem Perret demonstroval svou představu architektury, vycházející z ekonomické rozvahy a odvrhující veškerý nadbytečný dekor, který ve svých vyjádřeních k výstavní architektuře tak vehementně odsuzoval.

3.2.9. Cortotův sál, Paříž

1928-1929

Hledání co nejlepšího vizuálního i technologického řešení koncertního či divadelního sálu vydalo svůj zralý plod v realizaci Cortotova sálu pro potřeby École Normale de Musique v ulici Cardinet. A to přes to, že pro stavbu byla určena velmi nevýhodná parcela 9x29 metrů a vyžadován přímý vstup pro obecnost.

⁸² Giovanni Fanelli – Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne*. (pozn. 30), s. 252.

Auguste Perret navrhnul zcela netradiční řešení. Namísto toho, aby umístil scénu do hloubky prostoru, využil možnosti extendovat na dvůr. Orchester se tak ocitnul příčně orientovaný uprostřed delší strany, s prostornou scénou čochkovitě pronikající do dvora školy. To umožňovalo samostatný nástup hudebníků z prostoru školy. V půlkruhu kolem orchestřiště byla umístěna sedadla klesající ke scéně, dle Perreta nejvýhodnější pro umístění diváků, v rozích pak v patře lóže výrazně schodišťovitě stoupající. Ve slepých rozích vedle scény byla umístěna schodiště. Vznikl tak mimořádně jednoduchý prostor, nabízející skvělé vizuální i akustické podmínky.

Alfred Cortot později vzpomínal, že mu Auguste Perret slíbil sál, který bude znít jako housle: „...*mluvil pravdu. Ale podařilo se, že předčil všechna naše očekávání, ty housle byly stradivárky*“.⁸³ Cortotův sál představuje mistrovské zvládnutí problému akustiky, jehož cesta počíná v Casinu Saint-Malo.

Konstrukce sálu spočívá na osmi pilířích, z nichž dva, mající podobu svazčitých katedrálních pilířů bez hlavic, vytvářejí rámec scény. Vzniklý vysoký řád dělí sál na tři travé, jimž na stropě odpovídají tři ohromné kazety. Zeď scény je prohnutá pro lepší odraz zvuku směrem k sedadlům. Výplňové zdivo je cihelné, obnažené do dvorní fasády a obložené kamenem do fasády vnější. Ta se vrací k původnímu řešení navrhovanému pro Champs-Élysées a vytváří slepé, hladké zrcadlo ve strukturním rámci. O tomto řešení, typickém pro perretovské divadelní stavby, soudí Joseph Abram, že podstatnou charakteristikou této architektury je akcent na vnitřek, architektura se stává „*dobrovolně uzavřeným kufrem, upravený řezbářským způsobem*“.⁸⁴

Materiálové mistrovství Augusta Perreta se zde projevuje s plnou silou. Stěny jsou obloženy 4 mm překližkou z okoumé, přibitou v lištách, prvky nosné kostry jsou ponechány ve stavu, v jakém byly po odstranění bednění. Částečně jsou pozlaceny bronzovými plátky pro docílení souladu s barvou stěn. Auguste Perret zde dovedl k preciznosti myšlenky nastolené v divadle Champs-Élysées. Raymond Cogniat popisuje dojem z takto pojatého povrchu: *Tyto odlitky dávají,*

⁸³ Alfred Cortot, L'École Normale de Musique, *L'architecture d'aujourd'hui*, č. 7, říjen 1932, s. 64.

⁸⁴ Joseph Abram, *Auguste Perret*, (pozn. 27), s.116.

v současném stavu, dojem dřevěných desek malovaných zlatem, tak tato vůle k upřímnosti ústí do nové iluze“.⁸⁵

Nejen přiznaná struktura má působit svou nahostí, ale i různorodé textury materiálu a jeho jednotlivých složek. Nedokonalosti bednění jsou naopak povzneseny zlatými plombami. Velmi zajímavé myšlenky o významu Cortotova sálu přináší úvaha Josepha Abrama: *„Když zušlechťuje nedokonalosti a konfrontuje obyčejný písek s rafinovaným zlatem, Auguste Perret hledá víc než estetický efekt. Prostřednictvím spektra materiálů ukazuje svobodu záměrů, zjevuje tak mentální řád projektu. Zatímco divadlo na Champs-Élysées se snažilo o jednotu umění ve znovu aktualizovaném klasickém ideálu, Cortotův sál, sledující příklad Raincy, ponechává architekturu samotnou čelit modernitě. Prostřednictvím dosud nevídaného pojetí materiálů, uvědomění si nedokonalostí i ekonomii projektu, Auguste Perret navazuje bez vlastního vědomí na kubistickou kulturu, o níž se domníval, že se jí vyhnul. Donucený konfigurací parcely, obrací běžné vztahy mezi objemovým rámcem a vnitřní formou sálu. Geometrie, kterou užívá, bohatá, ale protikladná, převrací perspektivní jednotu, vytváří hybný řád, který architekt stabilizuje sérií úprav. Z toho vychází multiplicita nespojitých pohledů. Sál mění vzhled podle toho, jestli se umístíme do parteru, na balkony či scénu, do středu nebo po stranách, a nic nesjednocuje mnohočetnost umístění...Je to tento převrácený, ale vzápětí zklidnělý systém, kterým architekt obnovuje vztah formy a rámce, prostoru a hmoty, který zakládá abstraktní kulturní vazbu mezi tímto hudebním sálem a kubistickým světem. Braque a Picasso otevřeli malířský prostor doslovnému uvědomění materiálu. Tato doslovnost ve formě projektování zakládá pravděpodobně jeden ze nejsubtilnějších příspěvků modernity bratří Perretů“.⁸⁶*

3.2.10. Individuální domy a vily

2. polovina 20. let

Individuální bydlení nepředstavovalo pro firmu bratří Perretů významný zdroj zakázek. Většinou šlo o službu pro přátele a dům byl ušit na míru jejich potřeb a

⁸⁵ Raymond Cogniat, Une nouvelle Salle de Musique de A. et G. Perret, *Art et Décoration* LVI, říjen 1929, s. 124-128.

⁸⁶ Joseph Abram, *Auguste Perret*, (pozn. 27), s. 117.

prostředků. Tento typ staveb můžeme rozdělit na dva typologické podsoubory: velký individuální dům či vila, a skromnější dům-ateliér.

První projekty – Gautův dům (1923) či dům Cassandre (1925-1926), se zdají být poněkud přitahovány puristickou estetikou působením svých hladkých omítek s nerámovanými otvory. Ke klasické rétorice odkazují hlavně profilované silně vytažené římsy. Tento koncept, ještě bez zdůrazněné nosné struktury, přináší již „sériový dům“ z roku 1921, proto nelze zcela věřit pozdějšímu tvrzení Marcela Mayera, že k užití omítek vedly technické a ekonomické důvody.⁸⁷ Důvodem k užití hladkých omítek skrývajících nosnou kostru mohl být zájem zákazníků – Pierre Gaut nejprve žádal projekt po Le Corbusierovi. Pravděpodobně se však jedná o moment vyrovnání se s konfliktními prvky Le Corbusierovy estetiky „po perretovsku“. Domům neschází perretovská výrazně formovaná římsa a omítka není běžného vápenného typu, ale je probarvená vybraným kamenným prachem a alabastrovou sádrrou. Ostatně v případě individuální domů Perret nepoužíval plně železobetonovou konstrukci jako ekonomicky méně výhodnou. U Gautova domu jsou nosné cihlové zdi vyztuženy železnými pruty a pouze horizontální prvky jsou železobetonové.

Počínaje domem-ateliérem Chany Orloff (1926-1929) reprezentují i individuální domy typickou perretovskou poetizací konstrukce. Jako i v případě dalších domů-ateliérů – realizovaných pro Melu Muter (1928), George Braqua (1927-1930), Doru Gordine (1929) či Margueritte Huré (1929-1931) , nebo pouze projekty – např. pro Marca Chagalla (1927), je pro výplňové zdivo použita cihla, na rozdíl od vil, kde výplň tvoří beton nebo umělý kámen.

Přestože konstrukční řešení umožňují rozvíjení volného půdorysu, neobjevují se zde žádné prostorové experimenty typické pro Perretovy avantgardní souputníky. Dispozice prostorů je funkční a promyšlená, ale v rámci tradičního chápání bydlení. Konstrukce je v interiéru přiznaná, ale „vnitřnosti“ – potrubí a elektrické vedení - musí být skryty.⁸⁸ Není připuštěn žádný dekor, krásu interiérů tvoří harmonické proporce, deklaruje Auguste Perret. *„Je na obyvateli, jak si svůj příbytek vyzdobí a představují si, že tento dekor bude variabilní. Prohlížet si bez*

⁸⁷ Marcel Mayer, L'Architecture du béton armé. Une œuvre classique. *L'Amour de l'art*, č. 7, červenec 1928, s. 269.

⁸⁸ Charles Billard, Enquête auprès des maîtres de l'architecture. Pour que l'architecture travaille avec nous. I – Idées d'Auguste Perret, *Mon bureau*, únor 1926, in: *Anthologie*, s. 154.

*přestání ty samé formy je jako každodenně poslouchat stejnou báseň. Moderní architekt by měl více respektovat osobnost obyvatele“.*⁸⁹

Na fasádě domu Chany Orloff užívá Perret poprvé plochy zpracované à la boucharde (pemrlící). Efektní hru nuancí barev kolem základního tónu rozehrává Perret pomocí kombinace šedivého, hrubozrnného betonu pro prvky struktury, s vápeno-písčitými cihlami blízkého odstínu pro výplně. Systém dominujících světlých a hladkých pásů betonu, vyjadřujících konstrukci a dekorativně pojatých skladů cihel výplňového zdiva uplatňuje Perret i v řadě dalších staveb druhé poloviny dvacátých let. Celek fasády doplňuje výrazně vyložená římsa, charakteristický prvek všech perretovských staveb. Kompoziční jednoty je dosaženo pomocí kontroly proporčních vztahů.

*

Zástupcem druhého podtypu – většího domu může být Maison Lange. Jak konstatuje Bruno Reichlin,⁹⁰ je příkladem toho, že vztah struktury a obalu není pro Perreta nic mechanického a samozřejmého, i když se tak napohled může zdát. Langeův dům, považovaný za Perretovo vyrovnávání se s Le Corbusierovými postuláty, prošel značnou proměnou během vývoje projektu, který se odehrál především v letních a podzimních měsících roku 1929. Ukazuje zejména výrazný posun v uplatnění sloupu, který v prvním návrhu předstupuje před fasádu a zdůrazňuje tak vertikální tendenci stavby. V nové verzi byly sloupy vtaženy dovnitř tělesa stavby, opět však nezávisle na obalu prostoru, blížíc se tak Le Corbusierovým *piloti*. V definitivním projektu pak zůstává pouze šestice sloupů dělící hlavní prostor galerie – jídelny – salonu.

Původní vertikality fasád zmírnilo výraznější horizontální členění pomocí říms a balkónů, přesto na fasádách, do nichž jsou obrácena okna pokojů, zejména severní a západní, je díky vysokým francouzským oknům citelná. Na jižní fasádě převažuje horizontální tendence. Nalezneme zde pro Perreta netypické užití podélného okna. Okolnost, že do této fasády hledí okna obsluhujících prostor, může být interpretována tak, že zde chtěl Perret ukázat správné užití tohoto typu otvoru. Že Langeův dům můžeme považovat za určitý pokus adaptovat některé

⁸⁹ G. Jeanneau, Que sera, demain, le logis? IX - L'avis de M. Auguste Perret, *Bulletin de la vie artistique* V, č. 17. 1924, s. 388.

⁹⁰ Bruno Reichlin, Tectonique: quel langage architectural pour le monolithisme?, (pozn. 68), s. 118-121.

prvky Le Corbusierova jazyka korektním způsobem, naznačuje také kruhové centrální schodiště či balkóny jižní fasády.

3.2.11. Nájemní dům, ulice Raynouard, Paříž

1929-1932

Nájemní dům, který si bratři Perretové postavili na pozemku bývalého „domu zedníka“ v ulici Raynouard patří k prvním realizacím, ztělesňujícím uzrálé představy Augusta Perreta o podobě jeho železobetonového řádu. Jeho monolitickou strukturu nazval Joseph Abram „*prostorovým monolitem*“.⁹¹ Vyzdvižena nad parcelou na půdorysu lodního kýlu, skládá se z periferních žeber a střední řady pilířů, zdvojených v patrech s luxusními byty. Ty zajímají hlavní budovu, spojenou patrovou terasou s menší ve špici parcely. Hlavní starostí Perretů, dle strojopisné poznámky k projektu, bylo vyřešit značný výškový rozdíl parcely (budova má do ulice Raynouard osm a do ulice Berton jedenáct pater), tak co nejlepší osvětlení interiérů a jejich ventilace.

Do prvního suterénu ulice Raynouard se přestěhovala perretovská kancelář otevírající se do prvního patra ulice Berton velkým průběžným oknem. Její patrový, jednolitý prostor spojuje v elegantních křivkách vykroužené schodiště. Byty, z nichž ten v sedmém patře náležel Augustovi, získaly podobu dvou řad pravidelných pokojů při fasádách a střední haly se salonem. Perret zde rozehrává téma enfilády, oblíbené pro reprezentační charakter těchto bytů.

Všechny prvky kompozice jsou z odhaleného železobetonu. Výplňové desky jsou složeny ze tří vrstev, vnější železobetonová a dvě vnitřní sádrové. Představují výsledek snahy Perretů o co nejdokonalejší akustické a termo-izolační vlastnosti budov.

Tato stavba je první, pracující s přísně modulovým kompozičním systémem. Jeho cílem však není uniformita fasády. Vertikální prvky jsou sdružovány, aby vytvořily vzletný a elegantní dojem budovy, tvořící jakýsi maják k okolní zástavbě. Gargiani⁹² upozorňuje, že Perretové zde v zájmu nadřazeného formálního řádu lehce varírovali rozměry travé, což bylo nutné pro překonání nepravidelností parcely a dosažení zdání optické symetrie. Gargiani dokonce mluví o strukturální

⁹¹ Joseph Abram, *Auguste Perret*, (pozn. 27), s. 35.

⁹² Giovanni Fanelli – Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne*, (pozn. 30), s. 258.

fikci, která divákovi implikuje představu stěny pročleněné vertikální nosnou strukturou, zatímco jsou desky tvořící stěnu zavěšené.

3.2.12. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž

1934-1936

Dle Marcela Zahara⁹³ měla být zakázka budovy Národního depozitáře kompenzací za zastavený projekt velkolepých úprav pro Mezinárodní výstavu v roce 1937. Do nově postavené budovy se měl přestěhovat nejen stávající Garde-Meuble – depozitář nábytku pro potřeby představitelů státu - z Quai d'Orsay, ale vzniknout zde měly též restaurátorské ateliéry pro různé materiály, kanceláře, byty administrativy a výstavní prostory. Takto koncipovaný program přinášel klasické problémy muzejních budov – vytvořit reprezentativní budovu obsahující velmi rozdílné provozy. A to za situace, kdy nabízená parcela sama o sobě přinášela obtíže, neboť se jednalo o místo ležící na původním řečišti říčky Bièvre, tudíž geologicky nestabilní. Výškový rozdíl parcely byl větší než čtyři metry.

Perretové opět přišli s elegantním řešením. Původní záměr vytvořit několik nezávislých budov byl opuštěn ve prospěch jediné budovy na jednotném konstrukčním rámu. Stejně jako u divadla na Champs-Élysées je stavba založena na plovoucí základové desce, na níž vyrostla tři křídla budovy ve tvaru U s čestným dvorem uzavřeným kolonádou. Pod ním byl umístěn velký sál pro technické účely (42x42 m) s přístupy pro kamiony. V bočních křídlech byly zřízeny depozitáře, ateliéry a byty, centrální křídlo zaujímal velký výstavní sál na výšku dvou pater, shora osvětlený přes parabolické shedy.

*„Mobilier national se skládá z nosné kostry vytvářejícíabri souverain, pod kterou umísťují druhou budovu, která je rovněž kostrou“,*⁹⁴ vzpomíná na mistrova slova Marcel Zahar. Jednotné travé o velikosti 5,84x5,84 m dělí druhotná struktura, umožňující vkládat podle účelu vnitřních prostor okna a zachovat jednotný rytmus fasád.

Prvky nosné struktury jsou pemrlovány a osekány, výplně tvoří betonové dlaždice, jejichž vzhled závidí na užitě kamenné drti. *„Beton si stačí sám. Beton je*

⁹³ Marcel Zahar, *D'une doctrine d'architecture*, Paris 1959, s. 34.

⁹⁴ Ibidem.

*kámen, který vyrábíme, krásnější a ušlechtilejší než kámen přírodní,*⁹⁵ vyjádřil své přesvědčení sám Perret.

Mobilier national patří ke stavbám zralého období, vyvolávajícím velmi odlišné odezvy, a to nejen v době svého vzniku, ale i v recentnějších bádáních. Na rozdíl od Gilla Ragota, který se domnívá, že přestože zůstává toto dílo racionalistické „*v nevyvratitelné logice struktury a v promyšleném a mistrném užití materiálu, racionalismus programu, obsažený v zakladatelských dílech Labroustových zde již neexistuje a jednotná architektura pouze maskuje bohatost programu*“⁹⁶, pro Josepha Abrama Mobilier national představuje mimořádné dílo, v němž harmonie a vyváženost architektury klasického působení „*není dána apriorním formovým záměrem, ale vychází z potřeb a místních podmínek geniálně přetavených v architektonické dílo.*“ Gill Ragot shledává příliš velkou podobnost mezi Mobilier a dispensářem Barbier-Hugo v Alžíru (1936-1937): „*Všechno probíhá, jakoby půdorysné řešení mělo nějakou absolutní hodnotu, která je opravňuje k užití pro jakékoli místo, jakéhokoliv klienta, jakýkoliv program. Svým způsobem universální architektura.*“⁹⁷

Snad by mohla být právě adaptabilnost Perretova systému hodnocena pozitivně. Představuje ztělesnění Perretovy teze o přechodných a trvalých podmínkách stavení, kdy ty druhé ztělesňuje primární struktura a ty první, ovlivněné rozmanitostí účelu ztělesňuje struktura sekundární.

Způsob koncipování architektury, v němž vzniká prostor novým způsobem, na základě osnovy, zároveň utvářený zevnitř i vně, si Perretové vyzkoušeli již na velkých soutěžních projektech pro palác Národů v Ženevě (1926), palác Sovětů v Moskvě (1931) nebo projektu pro Trocadéro (1933). Mobilier national tak představuje vyústění dlouhodobého úsilí o vytvoření nového řádu.

3.2.13. Musée des travaux publics, Paříž

1936-1948

Zakázka na Muzeum veřejných prací navazovala na dokončování Mobilier national. Muzeum mělo dodat prostor pro vystavování maket státem zadávaných

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ Gill Ragot, Garde-meuble du Mobilier National, Paris, in: Maurice Culot-David Peyceré-Gilles Ragot (ed.), *Les Frères Perret, l'œuvre complète*, Institut français d'architecture, Norma, Paris 2001, s. 251.

⁹⁷ Ibidem.

inženýrských staveb. Program budovy požadoval sály stálých expozic i občasných výstav, auditorium, projekční sál a kanceláře.

Perretové zde řešili obdobný úkol jako v předchozím případě, pro překonání nestejně úrovně terénu stavbu založili na jednotné podlahové desce. Špička trojúhelné parcely je pojatá jako rotunda obsahující auditorium, z ní vychází dvě podélná křídla spojená obloukově vedenou galerií. Do války vyrostla pouze rotunda a křídlo do ulice Léna, pouze tyto můžeme považovat za autentické dílo Perretů.

V Muzeu veřejných prací Perretové navazovali na témata, rozehraná v Mobilier national. Dozrává zde řešení „abri souverain“. Štíhlé sloupy primárního monumentálního řádu vynášejí střechu, pod níž se ukrývá druhá budova zcela autonomního sekundárního řádu, vytvářející jednotlivá podlaží a jejich spojení. Sloupy se směrem nahoru rozšiřují a na nosník se napojují prvkem tvaru komolého jehlanu, zdobeným rostlinnými motivy. Dle Augusta Perreta, snažícího se ospravedlnovat estetické formy technickými důvody, to není hlavice, ale řešení spoje, zajišťující pevnost konstrukce, monolitismus stavby. *„Není to hlavice, je to spoj, ale tento spoj ukončuje sloup a tvoří z něj, spolu s jeho zakřiveností a bází, individuum, osobu, kterou není možno bez zmrzačení prodloužit ani zkrátit.“*⁹⁸ A dodává, že podporu pro tento svůj záměr získal v Egyptě při pohledu na palmy, které se také směrem do vrchu rozšiřují.

Noblesně působící budovu korunuje rotunda s amfiteátrek řešená obdobným způsobem dvou řádů. Kruhovk galerie v přízemí ústí do centrálního sálu s monumentálním, perretovsky velmi elegantním schodištěm. Perlou stavby je pak patrová galerie pod ohromnou kopulí. Mimořádného prosvětlení interiérů je dosaženo nejen užíváním velkých vertikálních oken, ale i nahrazením částí stěn železobetonovým mřížovím.

Muzeum veřejných prací bylo dlouho považováno za vrcholný projev odklonu Augusta Perreta od modernistické architektury k tradicionalistickému klasicismu. Když se perretovští badatelé začali snažit o přehodnocení Perretovy tvorby, bylo třeba reinterpretovat především význam tohoto zralého Perretova díla. Roberto Gargiani ukazuje, v čem se liší Perretův sloupový řád od ostatních, ve třicátých letech znovu „objevených“. Sloupový řád *„Muzea veřejných prací není jednoduše*

⁹⁸ Bernard Champigneulle, Un nouveau monument de Perret: le musée des Travaux publics, *La Renaissance*, leden 1939.

*aplikovaný na exteriér. Je to komplex typologických, strukturálních a formálních řešení, v půdorysu i fasádě, ze kterého vychází reinterpretace klasického chrámu a jeho vnější kolonády, získaný díky hledání souvztažnosti technických důvodů a konstruktivní logiky železobetonové struktury. Samotné travé není jen prvek dovolující rytmizaci fasád, je to také hotová technická jednotka, kde slepá místa výplňového sektoru obsahují ventilátory (v přízemí), vedení tepla a ventilace a elektrické zásuvky“.*⁹⁹

Gargiani cituje nepublikovaný Perretův text, který z praktické stránky osvětluje autonomní roli jednotlivých prvků struktury: *„Jednou z kvalit železobetonových konstrukcí je jejich monolitismus, tento monolitismus představuje jen samé výhody; protože není možné ulít jedním rázem celou stavbu, vznikají díky mnoha úkonům tlaky. Tyto tlaky, spolu se sedáním betonu, který tvrdne pět let, a rozdíly v dilataci vlivem horka a chladu, způsobují trhliny. Tyto trhliny nepředstavují pro stavbu nebezpečí, ale hyzdí ji; abychom se jim pokud možno vyhnuli, rozčlenili jsme budovu Muzea veřejných prací. Velká kolonáda se jedním vrhem zvedá až k zastřešení a vytváří tak vysoký portikus – pod tímto portikem a nezávisle na něm, druhý portikus podpírá stropy jednotlivých pater“.*¹⁰⁰

Nejvýrazněji k ocenění této stavby přispěl ve svých příspěvcích tvorbě o Augusta Perreta opět Joseph Abram. Upozorňuje na péči, s jakou byly vybírány betonové komponenty, aby vytvořily požadované barevné kombinace a textury povrchu. S betonovými bloky se zacházelo jako s kamennými prvky, byly povrchově upravovány a číslovány. Svůj význam získávají barevné prvky přesným vymezením pomocí šedivého cementu vyplňujícího spáry, čímž se ustavuje *„didaktika stavění“*. *„Bezvadný stroj, zachycující světlo a stín v hierarchii svých textur a profilů, kolonáda na avenue Léna je nejpozoruhodnějším výrazem železobetonového řádu, příspěvek bratří Perretů k tisícileté disciplíně, za jejíž dočasné řemeslníky se považovali“.*¹⁰¹

Skutečně se zdá, že rodinná kamenická tradice zde natolik proniká práci s železobetonem, že potlačuje principiální výhody tohoto materiálu. Naprosto se odlišuje od drsného pohledového betonu, který se v této době objevuje na stavbách Perretova soka Le Corbusiera. Obdobně jako se liší Perretovy jednoduché kusu

⁹⁹ Roberto Gargiani, *Auguste Perret*, (pozn. 40), s. 137.

¹⁰⁰ Auguste Perret, Musée des Travaux publics, strojopis z 18. 11. 1938, in: Giovanni Fanelli – Roberto Gargiani, *Histoire de l'architecture moderne*, (pozn. 30), s. 262.

¹⁰¹ Joseph Abram, *Auguste Perret*, (pozn. 27), s. 155.

nábytku pojednané z kvalitních materiálů, s mimořádnou péčí věnovanou zpracování, od jednoduchého, z průmyslových materiálů vyrobeného zařízení Le Corbusierových interiérů.

3.2.14. Rekonstrukce Le Havru

1945-1955

Opakující se nálety na významné strategické místo vyvrcholily masivním bombardováním 5. září 1944. Během několika hodin zmizelo centrum Le Havru a jeho přístavní čtvrti. Rekonstrukce nejpoškozenějšího francouzského města patří k výrazným počínům v rámci obnovy poválečné Evropy. Z dokumentů¹⁰² vyplývá, že byla kolektivním dílem skupiny bývalých Perretových žáků, kteří v roce 1944 vytvořili sdružení nazvané *Atelier de reconstruction d'Auguste Perret*. Na jejich žádost byl ve svých jedenasedmdesáti letech jmenován vrchním architektem rekonstrukce města Auguste Perret. V závěru kariéry ho čekal úkol, jehož rozsah i technické obtíže byly dosud nevídané.

Idea ateliéru, šířícího principy mistra, vznikla již v roce 1943, o rok později krystalizoval záměr Jacquese Guilberta a Pierra-Edouarda Lamberta založit s kolegy ateliér pod taktovkou Augusta Perreta, funkční, organizovaný ateliér řízený jednotným duchem, odpovídající budoucím potřebám rekonstrukcí moderních a harmonických měst. Sdružení mělo mít k dispozici na šedesát architektů, „akční jádro“ tvořili Guilbert, Lambert, André le Donné, Théo Sardnal, Pierre Vago, Guy Lagneau a André Hermant. Další spolupracovníky měli tvořit Perretovi žáci obou jeho ateliérů. Nakonec v ateliéru pracovalo 24 architektů. Ti se kolektivně rozhodli odložit individualismus ve prospěch jednotného výrazu a základní doktríny svého mistra, podřizující architekturu racionálním principům.

Práce započaly „vnitřní soutěží“, v níž každý architekt na základě jednotného zadání vytvořil svou vizi, jak by mělo město vypadat. Bohatství návrhů Perretovy skupiny ukazuje dva základní postoje. První uvolňuje vazby na původní městskou strukturu, druhý, konzervativnější, citlivější k paměti místa. V základu syntézy, prováděné André Le Donném, Charlesem Imbertem, Guy Lagneauem a André Hermantem, zvítězil postoj druhý. Tato syntéza posloužila Perretovi, aby definoval osnovu základní a vedlejší pro čtvrtě Notre-Dame a Saint-Francois. Zachoval

¹⁰² Od roku 1986 byla ve Francii shromažďována dokumentace z různých fondů, aby byla rekonstituována paměť na tuto výraznou urbanistickou aktivitu.

většinu původních hlavních os a jižnímu nábreží dodal monumentalitu. Další úpravy byly vynuceny obecními zastupiteli. Perretova třicet let stará vize o městě vyzdvíženém na základové desce, která by ukrývala veškeré technické zázemí a dopravní obsluhu, aktualizovaná pro rekonstruované město, neuspěla. Proti stály obavy jak z vysoké ceny provádění, tak také z údržby a konečně pravděpodobně i ze ztráty identity místa. Přesto lze považovat rekonstrukci Le Havru za pozoruhodnou prověrku Perretových vizí moderní architektury a urbanismu i síly jeho jednotícího ducha, ovládajícího ohromné staveniště, jimž se město stalo.

Dozor nad konkretizací generálního plánu prováděl Jacques Tournant, Perretova pravá ruka v otázkách urbanismu. Síť rekonstruovaného města je kompromisem mezi klasickým rastrem a požadavky moderní doby. Mimo desetipodlažní věžové domy v okolí radnice je zástavba čtyřpodlažní, tvořená značně otevřenými bloky domů s rovnou střechou. V dalších částech města výška varíruje mezi čtyřmi a sedmi patry. Založení konstrukčního systému na jednotném modulu umožnilo standardizaci práce, která dosáhla vysokého stupně zejména při výstavbě jižní fronty k moři.

Na rozdíl od celkových pohledů zprostředkovaných fotografií a přes určitou strohost a střídmost, ohlašující masové bydlení v 60. letech, nepůsobí město při bližší prohlídce tak studeně a uniformně. Vedle variací členění jednotlivých bloků domů zde nalezneme i bohaté obměny v pojednání detailů. Ve velkém měřítku poněkud fádní zástavba perfektně ztělesňuje to, co Auguste Perret nazývá ve svém posledním aforismu v *Contribution „aspirer au banal“*, snažit se o běžné, obyčejné vzezření.

*„Ten, kdo by vytvořil, aniž by popřel materiály či moderní programy,
Dílo, které by se zdálo existovat odjakživa,
které by, jedním slovem bylo obyčejné,
říkám, že ten by se mohl cítit spokojen.
Protože cílem umění není překvapovat ani dojímat.
Překvapení, emoce jsou šoky bez trvání,
pocíty nahodilé, anekdotické.
Poslední cíl umění je dovést nás dialekticky
od uspokojení k uspokojení,*

*Přes obdivování až k poklidné slasti“.*¹⁰³

Řadu kritických připomínek na adresu strnulého pojetí architektury Le Havru, kterou Perretovi adresovali mnozí komentátoři jeho díla, uzavírá smířlivě Karla Britton: „*V urbanistické vizi Perretově je (přes určitý exces) vůle odpovědět na praktickou, urgentní potřebu rekonstrukce ve velkém měřítku, která může být provedena s ekonomikou a výkonností bez teatrálních gestikulací“.*¹⁰⁴

Bruno Reichlin¹⁰⁵ právě v elogii na obyčejnost vidí Perretovu originalnost v době, kdy přední avantgardisté učinili z novosti a originality základní kámen soudobé estetiky.

Pro své kvality urbanistické i vysokou úroveň jednotlivých veřejných i obytných budov byl Le Havre zapsán v roce 2000 na listinu světových památek UNESCO.

¹⁰³ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, 1952, in: *Anthologie*, s. 457.

¹⁰⁴ Karla Britton, *Auguste Perret*, Phaidon, London 2001, s. 203.

¹⁰⁵ Bruno Reichlin, *Tectonique: quel langage architectural pour le monolithisme?*, (pozn. 68), s. 124.

4. Poslední „traktátista“

„Je třeba být pravdivý podle programu, pravdivý podle konstrukčního procesu.“

Eugène Viollet-le-Duc¹⁰⁶

„Viollet-le-Duc mě naučil stavět přirozeně, ... Ať je konstrukce vždy zjevná, ať ji nic nezakrývá!“

Auguste Perret¹⁰⁷

4. 1. Teoretické dílo Augusta Perreta

Na rozdíl od svého rivala a plodného teoretika Le Corbusiera vydal Auguste Perret pouhé jedno jediné teoretické dílo, *Contribution à la théorie de l'architecture*. Malé rozsahem, přesto představuje velmi kondensovanou sumu Perretových teoretických postulátů, léta probušovaných a ztvrzovaných. Toto pozdní dílo, knižně vyšlo až v roce 1952, však již zásadně soudobou architektonickou debatu neovlivnilo. Polem, na kterém Auguste Perret probojoval celé půlstoletí své názory, byla totiž masová média: odborné i populární časopisy, deníky, radiofonní vysílání, film a také přednášky pro širokou veřejnost. Roztříštěnost Perretových textů způsobila, že se ztrácela komplexnost jeho doktríny a Perret jako teoretik byl podceňován či zcela negován, jak to dává ještě poměrně nedávno najevo i tak bystrý duch jako je Kenneth Frampton¹⁰⁸.

První výzkum, který studoval Perretovu teoretickou činnost a zdůraznil význam adaptace klasických principů na Perretovu tvorbu, provedl ve své rozsáhlé práci *Concret. The Vision of a New Architecture* z roku 1959 Peter Collins¹⁰⁹. Na rozdíl od svých předchůdců v roli Perretových biografů, kteří se v rámci modernistického diskursu snažili potlačit klasickou interpretaci Perretových staveb, Collins ji naopak zdůrazňuje. Pro řadu dalších badatelů se tato na dlouhou dobu

¹⁰⁶ *Entretiens sur l'architecture*, díl I, Paris 1863, s. 451, citováno dle Christophe Laurent, Ainsi parlait Auguste Perret, in: *Sur quelques théories du XX^e siècle, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris 2002, s. 25-36.

¹⁰⁷ Paul Guth, La beauté, c'est la proportion, et la proportion, c'est l'home... Visite à Auguste Perret, mainteneur et prophète de l'architecture, *Le Figaro littéraire*, 29.12. 1951, in: *Anthologie*, s. 449.

¹⁰⁸ Kenneth Frampton, *Moderní architektura*. Kritické dějiny, Academia, Praha 2004.

¹⁰⁹ Peter Collins, *Concrete. The Vision of a New Architecture*, (pozn.2).

jediná anglicky psaná publikace stala důležitým zdrojem poznatků. Její největší přínos však spočívá ne v tom, že umožnila propojení s anglosaským bádáním na poli moderní architektury, ale v Collinsově schopnosti vysledovat v realizovaných stavbách určité principy, které promýšlel Auguste Perret teoreticky a díky své velké erudici nalézat jejich inspirační zdroje u velkých teoretiků 19. století i jejich provázanost s klasickou teorií architektury 17. a 18. století. Bez Collinsova vkladu by se neobešel ani již zmiňovaný Kenneth Frampton ve své studii o Augustu Perretovi z knihy *Studies in Tectonic Culture*, ale ani nejfundovanější badatel v oblasti Perretova teoretického uvažování Joseph Abram. Jemu lze připsat zásadní roli v ocenění Augusta Perreta jako svébytného teoretika a vlivného pedagoga a to zejména jeho první prací – *Auguste Perret et l'Ecole du structuralisme rationnel*¹¹⁰. Úvahy v ní rozvíjené i specifický termín, který Abram pro Perretovu tvorbu zavedl – strukturální racionalismus, převzala řada dalších badatelů.

Ke zmapování písemného Perretova projevu přispělo v posledních třech desetiletích otevření fondů bratří Perretů pro badatele. Vedle několika základních publikací¹¹¹ a řady článků¹¹² byl recentně vydán i obsáhlý výběr z Perretových publikovaných i nepublikovaných textů¹¹³. Ve svém pokusu o souhrn Perretova teoretického uvažování, naznačení jeho zdrojů a částečně i reflexi v realizovaném díle vycházím jak z výše zmiňovaných publikovaných prací, tak z textů, uchovaných v perretovském fondu.

*

Perretovy teoretické postoje se formulovaly postupně v závislosti na jeho postavení na francouzské architektonické scéně a v úzké souvislosti s jeho projekční tvorbou. Na rozdíl od praxe, na níž se podílel bratr Gustave, teoretické

¹¹⁰ Joseph Abram, *Perret et l'école de classicisme structurel*, (pozn.39).

¹¹¹ K pracím, těžícím z nových výzkumů, patří již zmíněné dvě základní práce: Maurice Culot-David Peyceré-Gilles Ragot (edd.), *Les Frères Perret, l'œuvre complète*, Norma, IFA, Paris 2000 a Jean-Louis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert (edd.), *Encyclopédie Perret*, Monum/Éditions du Patrimoine, IFA, Le Moniteur, 2002.

¹¹² Christophe Laurent, Ainsi parlait Auguste Perret, in: *Sur quelques théories du XX^e siècle, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine* 11, květen 2002, Monum, Editions du patrimoine, Paris 2002 – Joseph Abram, Auguste Perret, le classicisme rationnel et la monumentalité, in: Jean-Louis Cohen (ed.), *Les Années 30. l'architecture*, (pozn. 22), s. 96-105.

¹¹³ Christophe Laurent-Guy Lambert- Joseph Abram, *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretiens*, (pozn. 29). Základ pro výběr vytvořila práce Christopha Laurenta, *Les Écrits publics et les entrevues d'Auguste et Gustave Perret*, mémoire de DEA, université de Clermont II, 1995.

promýšlení problémů architektury a následně i pedagogická činnost jsou výsostným územím Augusta, upevňujícího vlastní pozici na architektonické scéně.

Škála Perretova psaného projevu je poměrně široká. Celý život připravoval poznámky ke svým projektům a realizacím, ty však nebyly systematicky publikovány. Zdá se, že většina textů byla vytvořena na žádost pro rozmanité účely jako mínění uznávaného architekta. Jedná se zejména o četné rozhovory a ankety odborných časopisů či běžných deníků na odborná i společenská témata. Množství takovýchto příležitostí svědčí o renomé dotazovaného¹¹⁴, jenž si byl jejich významu vědom. Snaha o vtisknutí vlastního otisku do historie architektury je patrná i ze způsobu, jakým byla prováděna archivace písemných dokumentů. Zdaleka se nejednalo jen o běžnou dokumentaci firmy. Archív obsahuje vedle poměrně kompletně zachované výkresové, technické a účetní dokumentace a vlastních Perretových textů (stovky strojopisných i rukopisných stran textu: náčrty článků, popisy staveb, odpovědi na kritiky, podklady pro přednášky nebo radiová vysílání, často v několika verzích), množství výstřžků z časopisů i novin. V nich nalezneme jak Perretovy texty, tak stati věnované jeho osobě, práci firmy a někdy také dílům jeho souputníků.

K celku Perretova teoretického diskursu je třeba zahrnout i články několika Perretových „mluvčích“, jako byl Paul Jamot, Marcel Mayer a hlavně Marie Dormoy. Již byl zmíněn její první článek z roku 1923 a Perretův podíl na něm. Běžnou praxí u dalších Mariiných textů se stalo, že výběr reprodukcí prováděli společně, nebo jej, stejně jako text, Perret odsouhlasil. Tento způsob práce nabízela Dormoy Perretovi i v případě zamýšlené práce o estetice železobetonu pro kolekci *L'Esthétique scientifique* vydavatelství Gauthier-Villars v roce 1924, pro niž podkladový materiál připravoval Charles Imbert. „*Je absolument nutné, aby ta kniha vznikla*“, píše Dormoy Perretovi. „*Když jste tak zaměstnán, proč nepostupovat jako v případě článku pro L'Amour de l'art? Nadiktujete mi vaše myšlenky, já je poznamenám, srovnám, seřadím, nebo se stanu vaší dobrovolnou sekretářkou. Vy to přehlédnete, bude-li něco třeba dohledat, postarám se o to, a po dvaceti sezeních bude kniha hotová. A co se týče vyrovnání, to já budu zavázána vám, protože se tak budu moci naučit*

¹¹⁴ Rešerše Christopa Laurenta v archívech vykazují více než sto periodik, v nichž byly Perretovy myšlenky rozšiřovány.

mnoho z toho, co neznám".¹¹⁵ Dormoy také publikovala první články o díle bratří Perretů v zahraničí (ale až po zcela prvním článku Karla Teigehe pro časopis *Stavba*) – v říjnu 1923 časopise *Kunstblatt* a v listopadu 1924 v revui *Elzevier's*.

Perretovo renomé a zájem o jeho vyjádření a myšlenky výrazně stouply kolem poloviny dvacátých let, v souvislosti s nejrůznějšími skandály, které vyvolaly debaty kolem divadla na Výstavě dekorativního umění 1925 nebo soutěžní projekt na basiliku sv. Jany z Arku v roce 1926. Po odmítnutí odvážných plánů bratří Perretů porotou jako nerealizovatelných se zvedla vlna protestů, které inicioval Perretův obdivovatel již od stavby kostela v Le Raincy Yvanohé Rambosson.

*

Témata, kterými se Perret zabýval, pokrývají široké spektrum architektonické i technologické problematiky – moderní město, divadlo, muzeum, továrna, nábytek, osvětlení a další technologické prvky. Nejrozsáhlejší byly články pro *Francouzskou encyklopedii* v roce 1935 – Les agglomérés (Aglomeráty) a Les besoins collectifs et architecture (Kolektivní potřeby a architektura), další text z roku 1939, složený z částí *À la ville, autrefois* (Kysí ve městě), *L'évolution de la maison de ville* (Vývoj městského domu) a *L'Habitation de demain* (Bydlení zítřka) zůstaly nevydány.

V archívech nalezneme i stopy po přípravách několika větších teoretických děl, z nichž nejvýznamnější je strojopis studie *Le styl sans ornements* napsaný se Sebastienem Voirolem pravděpodobně roku 1913 – 1914. Ve dvacátých letech to měla být již zmíněná práce o železobetonové estetice. Zajímavý je osud díla *Mussolini bâtisseur*, jehož padesátistránkový strojopis se nalézá ve fondu bratří Perretů. Text objednaný v roce 1940 u Léandra Vaillata¹¹⁶ a Augusta Perreta jako součást politického pokusu o udržení Itálie v neutralitě, obsahuje podle současného bádání pouze pravopisné korektury z Perretovy ruky. Počátkem roku 1945 se mělo Augustu Perretovi dostat pocty monografické knihy zařazené mezi knihy vzpomínek významných mužů Jeana-Pierra Doriana pro vydavatele Jeana Vigneaua. Přípravy nepokročily za první setkání s Gabrielem du Genet, který měl být autorem díla a byl znovu odvelen na frontu.

¹¹⁵Dopis Marie Dormoy Augustu Perretovi, nedatováno, in: Ana Bela De Araujo, *Marie Dormoy / Auguste Perret*, (pozn. 5), s. 39.

¹¹⁶ Perret zde figuroval pravděpodobně díky účasti na milánském Triennale 1933, kde vedl francouzskou delegaci. Dojmy z cesty do Říma, kam byli účastníci Triennále pozváni, byl velmi pozitivní, delegace evropských architektů byla přijata se všemi poctami; je zřejmé, že Mussolini se opravdu snažil vytvářet obraz mírotvůrce.

Jedním z účinných nástrojů Perretovy propagandy byl jeho stále propracovanější jazyk; rytmizované, zhuštěné, krátké fráze. Perretův způsob řeči, který si osvojil mnohem dříve, než začal psát své slavné aforismy, evokuje v dopise Williamu Riterrovi Le Corbusier: „*Krátké a stručné věty, myšlení stále v činnosti, ale neděláme věty, a ještě méně teorie, vůbec ne. Mohou stačit citoslovce a napjaté vztahy pouček, které jsou jako milníky idejí...*“¹¹⁷ Způsob jeho řeči přebírali jeho spolupracovníci i žáci. Le Corbusier sám je toho příkladem. „*Jeho řeč by byla frázovitá a poněkud doktrinářská*“, vzpomíná Georges-Luis Garnier, „*kdyby jeho zásady pronášené s úsměvem nenesly s takovou mírou dobré vůle váhu pravdy, pod kterou se hroutí rozmáchlé proslovy*“.¹¹⁸

Z korespondence s Marií Dormoy nás překvapí množství literatury, kterou Perret přečetl, zajímavé jsou i jeho komentáře k přečtenému. Perret měl v oblibě poezii a často citoval své oblíbené autory - Platóna, Baudelaira, Verlaina, Mallarmého, Gida a další, jejichž slova odrážela jeho vlastní myšlenky. Velcí autoři se tak stávaly garanty jeho doktríny – Francois Fénelon a Rémy de Gourmont, Jean Racine, Edgar Allan Poe, a pochopitelně Paul Valéry¹¹⁹.

Vstup poezie do Perretova písemného projevu, odpovídající i snaze o poetický akcent jeho staveb, souvisí s hledáním nadčasovosti architektury a snahou o její dokonalost, která Perreta zaměstnávala více od třicátých let. Christian Freigang upozorňuje na Perretovu snahu o stejné zpracování svého literárního projevu, respektive stejné řídící principy, jaké nalezneme v jeho architektonickém díle - ekonomie materiálu, proporce, rytmus, krása a konstrukce. Narážky na analogii architektury a jazyka nejsou v Perretových projevech náhodné: „*Pro Perreta*“, všímá si již Peter Collins, „*se prvky architektury – sloupy, břevna, zdi, otvory, klenby a dlažby – podobaly jazyku, který je možno kombinovat do nekonečných variant motivů podle praktických zřetelů a citových potřeb*“.¹²⁰ Nejvýraznější transpozice teorie architektury do poetického jazyka představuje *Contribution* s devízou: „*Konstrukce je mateřským jazykem architekta. Architekt je básník myslící a mluvící konstrukcí*“.¹²¹ Paralelní pojmání architektury a jazyka sbližovalo Perreta ještě výrazněji s klasickou francouzskou tradicí; není divu, že rád

¹¹⁷ Citováno dle Marie-Jeanne Dumont, Le Corbusier, (pozn. 45), s. 15.

¹¹⁸ Georges-Louis Garnier, Auguste Perret et l'architecture moderne, *La Republique des Arts*, 1925, výstřižek v albu č. 1, IFA 535 AP 550.

¹¹⁹ Paulu Valérymu, *Eupolinovi* a Augustu Perretovi je věnován Appendix I.

¹²⁰ Peter Collins, *Splendeur du béton*, (pozn. 7), s. 349-350.

¹²¹ Auguste Perret, *Contribution à une théorie de l'architecture*, Paris 1952, in: *Anthologie*, s. 455-457.

citoval i „staré“ a pro vztah jazyka a architektury nejraději používal Racinovu maximu: „*styl je myšlenka vyjádřená minimem slov*“.¹²²

Perretovští badatelé se někdy pozastavují nad Perretovou absencí potřeby napsat větší teoretické práce. Domnívají se ve shodě s některými svědectvími, že Perret prostě nerad psal. Tomu by však mohly odporovat Perretovy rukopisy či strojopisy, zachované často v několika variantách, obsahující jen málo škrťů a svědčící o pozoruhodné vyzrálosti jeho myšlenek.¹²³ Pravěpodobně je důvod zcela prozaický. Na soustavnou teoretickou činnost neměl Auguste Perret čas, byl zcela pohlcen návrhovou prací a kontrolou stavenišť, později též svými pedagogickými a dalšími oficiálními aktivitami.

*

V množství různorodých textů, vlastních či více méně diktovaných Perretem, je možno odlišit dvě etapy. Jejich přelom úzce souvisí s celou Perretovou kariérou a můžeme jej klást na konec dvacátých let. Do této doby je páteří Perretových úvah propagace železobetonu, jako nejuniverzálnějšího stavebního prostředku odpovídajícího nárokům současného života. Se snahou o jeho zrovnoprávnění s ostatními stavebními způsoby rozvíjí Perret postupně svou představu historie architektury. Aktuálním tématem první poloviny 20. let je problematika moderního města a moderního bydlení. Řada článků či anketních příspěvků se věnuje problematice staveb určitého typu – divadlo, muzeum, kostel, či technologickým otázkám osvětlení budov, ventilace, vnitřní zařízení atd. Díky pověsti skvělého praktika, muže „dvojí kompetence“ – architekta i stavitele, byl Perret často žádán o vyjádření ke specifickým otázkám, jako je boj proti hluku, požárům, rovné střechy atd. Od poloviny dvacátých let můžeme pozorovat, jak se do Perretova uvažování a způsobu argumentace promítá diskuse, kterou vedl s Le Corbusierem.

Důraz na technickou argumentaci, citelný ve dvacátých letech, se v průběhu 30. let zeslabuje ve prospěch systematizování doktríny. Přechodný článek obou etap představuje text *Le musée moderne* z roku 1929. Konstatování objektivní povahy se zde potkávají s poučkami krystalizující se doktríny. Patrná je snaha o pročištění jazyka, která provází všechny jeho další texty. Celek svých dozrálých teoretických postojů prezentoval Perret na přednášce 3. února v roce 1931

¹²² Auguste Perret, L'architecture, *La revue d'art et d'esthétique*, č. 1-2, červen 1935, s. 41-50, in: *Anthologie*, s. 253.

¹²³ Perretův spisovný, velmi soudobý jazyk neklade překladateli zvláštní odpor.

v Amsterdamu, považované za milník ve vývoji Perretovy teorie. Text přednášky, později uveřejněný pod názvem *Architecture*,¹²⁴ se stal jádrem následných přednášek pronesených ve Francii i v zahraničí. Text varianty přednesené na Institutu d'art et d'archéologie 31. května 1933 byl nesčetněkrát reprodukován¹²⁵. V přednášce dozrála plně syntéza racionalistických východisek s poučkami z klasických traktátů architektury 17. a 18. století.

Text *Architecture* přináší určitý obrat v Perretově jazykovém a písemném projevu. V dřívějších příspěvcích z dvacátých let autor podle potřeby přebírá pasáže z jednotlivých textů do druhých bez větších změn či jazykových mutací. Původní text přednášky z roku 1931 obsahuje ještě řadu takových pasáží. Byl však Perretem dále zjevně promýšlen a propracováván jak v obsahovém smyslu, tak po jazykové stránce. V textu přednášky pronesené v roce 1933 nalezneme promyšlenější schéma i myšlenkové obohacení původní verze. Některé myšlenky zde dozrávají ve formulace, které se později uplatňují jako aforismy. Praktické vyjádření snahy o vytvoření nového architektonického řádu, řádu železobetonového, postulovaného v *Architecture* představují budovy Service technique des constructions navales, dům v ulici Raynouard, Garde-meuble Mobilier national či Musée des travaux publics.

Sbírka Perretových aforismů - *Contribution à la théorie de l'architecture* představuje vyvrcholení tohoto očištného úsilí o co nejpregnantnější vyjádření doktríny co nejkompaktnějším způsobem. Jako vybroušené kameny jsou jádra z vícekrát publikovaných aforismů osazeny ve své definitivní verzi v luxusní kaligrafii.

4.1.1. Teoretická východiska

Do povědomí pařížské společnosti se bratři Perretové dostali před první světovou válkou jako autoři divadla na Champs-Élysées a zcela jistě k tomu přispěla i polemická diskuse v médiích.

Článek Pascala Fortunyho uveřejněný v *Les Cahiers de l'art*, v němž autor přisuzuje autorství divadla Henry Van de Veldemu, vyvolal potřebu Augusta Perreta reagovat na nespravedlivý soud. V dopise Pascalu Fortunymu při obhajobě svého

¹²⁴ Auguste Perret, *L'architecture*, (pozn. 122), s. 41-50, in: *Anthologie*, s. 247-256.

¹²⁵ Přednáška pod názvem *Architecture* byla publikovaná částečně v roce 1933 v *Journée industrielle*, celkově v čísle 1/2 v *Revue d'art et d'esthétique*, viz pozn. 122 a následně ve více méně zhuštěné podobě mnohokrát jak ve Francii tak v zahraničí.

projektu zároveň demonstroval své teoretické postoje¹²⁶. Základní argument obhajoby stojí na požadavku ekonomického stavění, spočívajícího v racionálním a jednoduchém řešení zadaného problému. Aby vyvrátil autorské nároky van de Veldeho, argumentoval Perret principem *nutnosti shody vzhledu stavby s konstrukčními prostředky*. Pro lepší srozumitelnost překreslil skrytý řád stavby ve slavném perspektivním řezu a zpětně konstruoval svou originální koncepci dle předkládané dokumentace. Ze čtyř skupin symetricky umístěných dvojic opěrných bodů vyvozuje Perret nejen základní strukturu, ale architekturu celého divadla. *Základní struktura, kostra, musí být přiznaná*, veškerý zbytečný dekor eliminován.

Komentář k divadlu na Champs-Élysées je pro pochopení Perretova díla zásadní. Perretovi hagiografové se pokoušeli již ve dvacátých letech zastínit vliv, který na něj mělo studium na École de Beaux-arts a vyvolat představu Augusta Perreta jako samouka, těžícího ponejvíce ze studia teoretických prací Viollet-le-Duca. Perretova argumentace svědčí o tom, že vliv Juliána Gaudeta nezaostával příliš za působením Viollet-le-Ducovým. Svůj význam má jistě i osobní vztah, který se svým učitelem Auguste Perret navázal díky přátelství s jeho synem, Paulem Gaudetem.

Přínos Perreta pro moderní teorii architektury spočívá právě v prolnutí vlivu dvou velkých teoretiků 19. století: Juliána Gaudeta a Viollet-le-Duca, a tím i dvou systémů 19. století, neoklasicismu a neogotiky. Podmínky pro překlenutí protikladu klasické a neogotické linie položil sám Perretův velký vzor Viollet-le-Duc tím, že zdůrazňoval neměnnost principů vzhledem k proměnlivosti forem. Fúze obou systémů pak byla umožněna teritoriálně i časově volným pojmáním termínu „klasický“ Perretovým učitelem na Beaux-Arts: „*Klasické je všechno, co si zaslouží jím být bez ohledu na čas, zemi, školu.*“¹²⁷.

Hlavní Viollet-le-Ducovy principy, které umožňují přiblížení obou epoch, jsou principy, které použil Auguste Perret při obhajobě autorství divadla na Champs-Élysées. Princip *zjevnosti* – *clarté*, podle nějž vzhled stavby odpovídá účelu, potřebám a prostředkům jež jsou k dispozici. Princip *shody struktury a vzhledu*, převzatý z řecké architektury, aplikoval Viollet-le-Duc na středověkou architekturu. Pro Perreta nabývá zvláštního smyslu třetí Viollet-le-Ducův princip *reprezentace*

¹²⁶ První článek Pascala Fortunyho vyšel v 6. čísle *Cahiers de l'art moderne*, 15.9. 1913, druhý s dopisem bratří Perretů v následujícím čísle *Cahiers*, 30. 10 1913, tento druhý je přetištěn in: *Anthologie*, s. 60-74.

¹²⁷ Julien Gaudet, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris 1901, s. 82.

konstrukce, znamenající, že „každý článek přijímá formální vzhled, který zjevuje a dramatizuje jeho funkci ve struktuře“.¹²⁸

V souladu s Gaudetem, ale v rozporu s Viollet-le-Ducem, přebírá Perret teorii o dřevěném původu antické architektury, jejíž konstrukční formy převzala pozdější kamenná díla. Na jejím základě dochází k přesvědčení o příbuznosti nové betonové architektury s antickou, se kterou ji pojí právě otisk dřevěného bednění.

Perret navázal i na Viollet-le-Ducovo odsouzení imitování historických tvarů, které představuje jeden ze základních postulátů moderní architektury: „*Nemůžeme přijmout kopírování forem umění předků...protože byly výrazem zvyků jejich dob a naše zvyky... se nepodobají ani těm řeckým nebo římským, ani středověkým či zvykům 17. století.*“¹²⁹

Hlavním poselstvím Viollet-le-Ducových úvah pro Augusta Perreta je, že současná architektura je odvozená z architektury dřívějších dob, ale ne formálně; analýzou šedévrů minulosti a jejich základních principů má architekt získávat argumenty a poté je aplikovat na vlastní problémy. V Perretově budoucí doktríně, ale i v celém jeho díle, hraje podstatnou roli faktor ekonomie. „Ctnost ekonomie“ je rovněž pojem, který prostupuje celou Viollet-le-Ducovou teorií, v Perretově případě je však napojen na praktickou zkušenost v otcově podniku.

Vitruviovu analogii proporcí lidského těla a proporcí chrámu a řádů označoval Viollet-le-Duc za řecký mýtus struktury; analogie funkčnosti lidského těla však využívá jako metodu řídící vztah mezi potřebou a vnější formou. Někdy se v souvislosti s touto Viollet-le-Ducovou ideou mluví o jeho „funkcionalismu“. „*Jakákoliv forma, jejíž smysl bytí nemůžeme vysvětlit, nemůže být krásná a co se týče architektury, všechny formy, které nejsou určeny strukturou musí být odvrženy.*“¹³⁰ Nové formy mohou vznikat jen na základě nových strukturálních systémů. Pro Viollet-le-Duca to byla gotika, která nejlépe vyjadřovala vztah struktury a formy. Každý dekorativní detail přispíval k pevnosti systému a žádný nebylo možno přidat nebo ubrat, aniž by se nenarušila celistvost struktury.

Obdobný názor na zásadní roli struktury zastával i Julien Gaudet. Jeho požadavek pravdivosti architektury, tedy pravdivého výrazu konstrukce, odpovídal zhruba Viollet-le-Ducovu termínu „*clarté*“ – jasnosti, zřetelnosti. Pro Gaudeta, jako

¹²⁸ Joseph Abram, *Perret et l'école de classicisme structurel* I., (pozn. 39), s. 38.

¹²⁹ Viollet-le-Duc, *Entretiens sur l'architecture* I., Brusel 1977, s. 32.

¹³⁰ Ibidem, s. 304.

posledního velkého klasicistního teoretika, však tento požadavek nejlépe naplňuje antická architektura. Konstrukční zákony na rozdíl od Viollet-le-Duca pojímal jako neměnné. Gaudet se na základě Platónovy estetiky snaží nastolit rovnítko mezi Pravdou a Krásou. Jím často používaný platonský citát „*Krása je nádhera pravdy*“¹³¹ si Perret upravuje: „*Prostřednictvím nádhery pravdy dosahuje stavba krásy*“. Bez Gaudetova vlivu by se Perret ztěžil dopracovat svého kompozičního mistrovství, schonosti subtilní hry s měřítkem a klasickými proporcemi. Sám Perret také nepopíral, že za svou architektonickou kulturu vděčí svému učiteli.

Prostřednictvím Gaudeta absorboval Perret principy klasicismu 17. a 18. století. Základním kamenem Perretova uvažování mohly být tyto myšlenky, publikované Gaudetem o něco později v *Éléments et Théorie de l'architecture*: „*Architektura koncipuje, pak studuje, pak staví. Ale – je třeba správně chápat – stavění je konečným cílem koncepce a studia; koncipujeme, studujeme, abychom mohli stavět. Stavění musí být konstruované myšlení architekta, dodává mu výzbroj ze svého bohatství*“.¹³²

V Perretově uvažování nalezneme také ohlas myšlenek Augusta Choisyho. Tento zkušený praktik a uznávaný teoretik soustředil ve svých teoretických dílech ohlasy doktrín pragmatičtější a pokrokověji orientovaných profesorů dvou nejvýznamnějších technických škol ve Francii 19. století – École Polytechnique a École des Ponts et Chaussées. Jeho poslední a nejvlivnější práce – *L'Histoire de l'Architecture*, považována za vrchol racionalistické teorie, patřila k hlavním titulům Perretovy příruční knihovny a jedním ze základních kamenů Perretovy nauky.

4.1.2. Styl sans ornament

Polemika kolem autorství divadla na Champs-Élysées přiměla pravděpodobně Augusta Perreta, aby se pokusil o souhrnnější podání svých názorů na různé aspekty architektonické činnosti. Pro spolupráci získal svého

¹³¹ „*Krása, řekl Platón ve své úžasné definici, krása je nádhera pravdy – Umění je prostředek, který byl dán člověku, aby tvořil krásu, umění je tedy pokračování krásy v pravdě a prostřednictvím pravdy*“. Julien Gaudet, *Éléments et théorie de l'architecture* I., s. 99, cit. in: Joseph Abram, *Perret et école de rationalisme*, (pozn. 39), s. 45.

¹³² Julien Gaudet, *Éléments et théorie de l'architecture*, cit. In: Joseph Abram, *La formation des Perrets*, in: Jean-Louis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert (edd.), *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 33.

švagra Sébastiena Voirola.¹³³ Výsledkem společného úsilí, v němž se odráží Perretovy ideje a literární schopnosti Voirolovy, je nepublikovaný text *Le Styl sans ornement* (Styl bez ornamentu).¹³⁴ Již v tomto nepublikovaném textu vytyčil Perret řadu základních témat, na která v pozdějších textech navazoval.

Už sám název odkazuje k ústřední roli, kterou hrála před první světovou válkou jedna ze zásadních kategorií výtvarného umění, aktualizovaná záměrem připravit v Paříži mezinárodní výstavu dekorativního umění v roce 1916. Na rozdíl od českých architektů a návrhářů, kteří v této době propracovávají své kubistické postoje a projekty, německých expresionistů či italských futuristů, francouzská teorie architektury neodráží nic z výbojů, probíhajících v oblasti malířství. V realizacích je oblast architektury a užitého umění ovládána secesním a historizujícím dekorativismem.

Oboje Perret pranýřuje. Podivuje se nad tím, že se v tak vyspělých zemích, jako je Francie a Německo, prosazuje druh dekorativistického „*furor*“ v době, kdy se zde zároveň projevuje moderní potřeba střídmosti, zkoumaná ve jménu krásy a dokonalosti.

Z textu je jasně cítit, s jakou intenzitou byla probírána nejen otázka stylu a ornamentu, ale také nacionální vyhocení této otázky v Evropě spějící pomalu k vypuknutí první světové války. Oporu pro odsudek ornamentu nachází Perret u Adolfa Loose¹³⁵, zejména jeho tvrzení, že je to něco ve dvacátém století nepatřičného: „*Zjevně je třeba vyšší kultury k ohodnocení jednoduchých linií a hladkých ploch poznamenaných otiskem krásy a stylu...*“¹³⁶. Vzor pro umělecké řemeslníky rovněž shodně s Loosem vidí v těch řemeslech, která se vyvíjejí mimo diktát stylu a oficiálních škol, racionálně, dosahující „*krásy v dokonalém souladu s dobou, k jejímž potřebám byly nuceny se přesně přizpůsobit*“¹³⁷. K těmto

¹³³ Sébastien Voirol (Gustaf-Henrik Lundquist), spisovatel, básník, překladatel, cestovatel a kritik umění, příslušník pařížských kosmopolitních a avantgardních literárních a uměleckých kruhů, svobodný zednář. Velmi zkrácená verze článku se objevila pod jeho jménem v roce 1924 : Sébastien Voirol, Où en sont les architectes?, *Montjoie!*, č. 4-5-6, duben 1914, str. 12-13.

¹³⁴ V archívu Perretů je zachováno několik sešitů a rukopisných poznámek, nedatovaných a nesignovaných, včetně poznámek určujících titul a osnovu textu.

¹³⁵ Loosův článek Ornament a zločin vyšel v pátém čísle *Les Cahiers de l'aujourd'hui*, 1913.

¹³⁶ Auguste Perret- Sébastien Voirol, *Le Styl sans ornement*, in: *Anthologie*, s. 86.

¹³⁷ ibidem, s. 87.

řemeslům patří krejčovství, karosářství, papírnictví či výroba přesných nástrojů. Pro svou očištnou tendenci byl pro Perreta inspirativní i manifest Werkbundu¹³⁸.

Perret si uvědomuje retrospektivní čtení stylu a v současné tvorbě shledává různé zárodky budoucího stylu. Termín styl však nadále chápe v intencích Viollet-le-Duca ne jako označení epochy, ale jako určitou kvalitu společnou pro různé projevy kultury jedné doby: „*Skutečný styl nezávisí na vkusu, ale na pochopení, vědění a vynalézavosti v dokonalé shodě s dobou*“.¹³⁹ Vzhledem k tomu, že současné potřeby se neliší v závislosti na regionu a obdobné tendence moderního umění se projevují všude po Evropě, předpokládá Perret, že styl zítřka bude mít internacionální rozměry. Považuje proto snahy o vytvoření národního stylu za marné a navrhuje ukončit vzájemné umělecké rivality.

Historizující ornament neodsuzuje Perret jen jako zbytečné okrašlování fasád, ale zejména ve vztahu k praktickým aspektům zařizování interiérů: ztěžuje instalaci elektrického vedení, plynového a vodovodního potrubí. Spolu s naprosto nevhodným rozvržením bytů bez dostatku světla a vzduchu se podle Perreta nadbytečný ornament podílí na katastrofálním stavu nájemného bydlení.

Perret v souladu s dalšími pionýry moderní architektury trvá na požadavcích, že architektura musí vycházet z účelu, konstrukce a materiálu, ale jde dál v důsledcích, které z toho vyplývají. „*Skutečné architektonické revoluce nevycházely ani tak z vůle či tvůrčí schopnosti umělců jako z objevů nových materiálů či mechanických nástrojů dlouho podceňovaných*“.¹⁴⁰ Hybnou silou architektonického vývoje jsou tedy nové konstrukční prostředky. Tato Viollet-le-Ducova idea, kterou propagoval železo, se stala základním kamenem pro prosazování železobetonu. Perret nachází předchůdce současných (svých) snah o moderní architekturu: Labroustovu studovnu v Bibliothèque nationale, Les Halles Baltarda, některé stavby na Mezinárodní výstavě v Paříži v roce 1889 jako příklady odvážného užití železné konstrukce. Perret však vidí zásadní problém železa v neustálé a náročné údržbě, proto podle něj patří budoucnost jinému materiálu, železobetonu.

¹³⁸ Citace z manifestu, použita v Perretově a Voirolově stati, je vyňata z Le Corbusierova Raportu Komise umělecké školy v la Chaux-de-Fonds, Étude sur le mouvement d'art décoratif en Allemagne, publikované v *Art de France*, č. 9 z roku 1914, jak na to poukázal hlavní editor antologie Perretových textů Christophe Laurent.

¹³⁹ Auguste Perret- Sébastien Voirol, *Le Styl sans ornement*, (pozn. 136), s. 98, citace Viollet-le-Duca bez určení zdroje.

¹⁴⁰ Ibidem, s. 82.

Perret věřil, že železobeton je revoluční konstrukční způsob, který v relativně krátkém čase změnil celé stavitelské umění. Jeho důvěru podpořily zkušenosti se železobetonovými konstrukcemi v oblastech zemětřesení. Snad více než čímkoliv jiným, prostřednictvím této víry, předané mladému Jeanneretovi, ovlivnil vývoj moderní architektury. Perret se v této víře mohl utvrdit také vlastní zkušeností, kterou získal v uplynulých deseti letech během realizací pro své kolegy architekty. Několik desítek let ve vývoji nového konstrukčního materiálu také vysvětluje, že nesdílel Viollet-le-Ducovo odmítání železobetonu jako materiálu nepravdivého s malým užitekem. V období těsně před první světovou válkou ještě Perretové nevytěžili z betonu všechny jeho výrazové možnosti. Proto v této své první elegii na železobeton doporučuje autor nahé betonové fasády pouze pro průmyslovou architekturu, zatímco pro ostatní stavby vyzdvihuje snadnost, s jakou se betonové stavby obkládají.

Jedním z dalších důležitých témat spisu *Styl sans ornament* je otázka statutu architektury. Perret sdílí dobové přesvědčení, že by architektura měla stát v čele snah vedoucích k obrození umění. „*Architektura řídí a upravuje všechno, jejím nejvyšším posláním je ve všech uměních udržovat pojmy a principy pomáhající kráse povstát z chaosu*“.¹⁴¹ Na výroku jednoho z renomovaných kritiků ukazuje, s jakou nedůvěrou se architekti setkávají, ale také jak je kritické uvažování o současné architektuře v zajetí minulých norem a kánonů. „*Aby mohli naši následovníci objevit normy a metody estetického vývoje, srovnatelné s tím, co se nazývá stylem, odpovídající potřebám a vkusu současné doby, je především potřeba, aby se umělci snažili tvořit, a to tvořit mimo známá pravidla, vedeni jedině moderním rozumem a vlastním géniem*“.¹⁴²

Proč tomu tak není, proč jsou veřejné budovy pastiš, všude bují dekorativismus, proč jsou soukromé příbytky ošklivé a nepohodlné? Proč se publikum o architekturu nezajímá? Jeden z důvodů neutěšené situace v architektuře vidí Perret ve špatném výkladu, někdy snad záměrném, termínu tradice, pojímaném jako imitování minulosti. Proti takovému výkladu klade představu, dle níž tvořit ve francouzské tradici naopak znamená nově tvořit, vylepšovat. Tradici Perret definuje jako „*sérii následných evolucí, evolucí umělců, kteří se osvobozují, někdy násilně, od svých předchůdců, ale kteří si udržují ve*

¹⁴¹ Ibidem, s. 90

¹⁴² Ibidem, s. 90.

*formě půvab a ducha a v základu řemesla logiku a rozum, naše národní vlastnosti“.*¹⁴³

S otázkou kreditu architektury souvisí otázka architektonického vzdělávání. Perret konstatuje politováníhodný stav, kdy architekti získávají vysoce oceňované vzdělání, ale často nerozumí technickým otázkám, ba dokonce plánům. Jsou vedeni spíše k opakování starých forem a modelů a schází jim schopnosti racionálního uplatňování objevů vědy a techniky. Bez kontaktu s praxí neví nic o ekonomickém využití nových postupů, neznají nové materiály a jejich užití. Perret volá po změně vzdělávání: Změňte program škol! Místo, abyste se snažili vytvořit umělce, což je nesmysl, dejte nám schopné architekty znalé řemesla. „*Architekti zaostali za jejich dobou*“!¹⁴⁴

Navrhuje namísto škol umění založit technické instituty. Když se v průběhu třicátých let k této otázce vrací, doporučuje založit ještě určité další vzdělávání, které by umožnilo specializaci a zdokonalení, kde by se vyučovala historie architektury, zejména z technického hlediska. Žáci by pochopili, proč a jak byla díla minulosti realizována, aby mohli se současnými prostředky dokázat stejně dobrá díla. „...*Sledovat tradici je podle mého mínění dělat to, co by naši velcí předkové dělali být na našem místě*“.¹⁴⁵

V tomto Perretově iniciačním textu nalezneme také náčrt města budoucnosti. Perret by raději než nákladné podzemní komunikace v Paříži vystavěl v blízkosti nové, moderní město za použití železobetonu, odpovídající nejen současným nárokům na hygienu a komfort, ale i estetickým potřebám. Toto město si Perret představuje posazené na vyvýšenou betonovou desku, s obslužným transportem, odvodem odpadů atd. v podzemí. Vychází tak z urbanistických vizí Eugena Hénarda, publikovaných v roce 1910¹⁴⁶, v nichž tento vizionář řešil otázku nastupujícího automobilismu způsobem, který nazval Jean-Luis Cohen „*vertikální sedimentací dopravního provozu*“.¹⁴⁷ Město by bylo tvořeno šedesátipatrovými mrakodrapy, umístěnými do zeleně. Tato idea není u Perreta zcela nová, souvislosti se zkušeností získanou stavbou domu v ulici Franklin, se objevuje

¹⁴³ Ibidem, s. 91.

¹⁴⁴ Ibidem, s. 79.

¹⁴⁵ Le voyage en Italie des architectes français. M. Auguste Perret nous dit..., *L'architecture d'aujourd'hui*, září 1933, in: *Anthologie*, s. 227.

¹⁴⁶ Eugène Hénard, Les villes de l'avenir, *L'Architecture*, č. 46, s. 383-387 a obr. přílohy 83-84.

¹⁴⁷ Jean-Louis Cohen, Paris, in: Jean-Louis Cohen- Joseph Abram-Guy Lambert, *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 216.

v publikovaném záznamu setkání s bratry Perrety na atraktivní terase jejich domu již v roce 1905 představa mrakodrapu o dvaceti patrech.¹⁴⁸

Snad ovlivněn reprodukcemi amerických mrakodrapů, Perret zde předjímá základní požadavky funkcionalistického bydlení, jak byly formulovány ve dvacátých letech. Velká okna dodávají dostatek světla, vyšší patra čistý vzduch, vymoženosti techniky umožňují zdravé a pohodlné bydlení. Nosné části by nesměly být kryty dekorem, dekorativní prvky mohou být umístěny v okolní zeleni. Perret se přiznává k obdivu k japonským interiéřům, jejichž čistoty a jednoduchosti by rád dosáhl.

I když není jasné, jakou podobu měl definitivní text mít, zjevně měl, zejména v souvislosti s polemickou debatou kolem divadla na Champs-Élysées, obohatit obraz Augusta Perreta o intelektuální rozměr. Předjímal řadu problémů, které Perret řešil ve dvacátých letech i později, a anticipoval témata, jimiž se zabírali po 1. světové válce avantgardní architekti.

Přestože tyto Perretovy názory před válkou téměř nebyly publikovány, spatřily světlo světa, když byly částečně použity, bez citování zdroje, Le Corbusierem v jednom z jeho prvních článků o architektuře, spolu s pasážemi z Loose, které mu Perret zaslal.¹⁴⁹ Uvedením divadla na Champs-Élysées jako jediného architektonického díla hodného současné doby se Le Corbusier stal Perretovým prvním mluvčím. Příležitostně se některé Perretovy myšlenky objevují v i v neoborných periodikách. A. Fabre¹⁵⁰ například předkládá Perretův názor na internacionální charakter nové architektury, jejíž proměny budou nadále záviset na čase a ne na regionu. Unifikace architektury odpovídá unifikaci celého životního stylu, jak ukazuje styl oblékání.

4.1.3. Auguste Perret contra Le Corbusier¹⁵¹

Skutečný Perretův vstup do architektonických diskusí spadá až před polovinu dvacátých let. Je stár celé půlstoletí a má za sebou čtvrtstoletí praktické činnosti, ale jen několik vlastních architektonických realizací. Ta poslední, kostel v Le Raincy, ho však vyšvihla do pozice nejprogresivnějšího francouzského architekta. Mezi jeho spolubojovníky za soudobý výraz architektury byl jediný, který

¹⁴⁸ Une maison de dix étages. Terrasse fleurie. L'hotel des sportsmen, P. de L., *La Patrie*, 2. 6. 1905, in: *Anthologie*, s. 59.

¹⁴⁹ Charles-Éduard Jeanneret, Le renouveau dans l'architecture, *L'Œuvre*, 1914, č. 2, s. 33-37.

¹⁵⁰ L'architecture régionale dans les pays envahis, *La Croix*, 29.1.1917.

¹⁵¹ Složitému vztahu Augusta Perreta a Le Corbusiera je věnován Appendix II.

dokázal více rozhýbat stojaté vody francouzské architektonické debaty. Byl to pochopitelně Le Corbusier, ale ne svými realizacemi, kterých bylo dosud poskrovnu, ale svými články v *L'Esprit Nouveau*. Můžeme předpokládat, že si byl Perret vědom dosahu jejich působení a role, kterou začínala hrát média pro prezentaci idejí i děl architektů, když se pustil do polemiky s Le Corbusierem. A to ne v odborném tisku, ale v jednom z pařížských deníků.

Ve sloupci věnovaném Podzimnímu salonu 1923 v deníku *Paris-Journal*¹⁵² zazněla Perretova znevažující slova o mladé generaci „dělačů objemů“ v čele s Le Corbusierem, která ve jménu odvrhnutí všeho nadbytečného dekoru vytváří funkčně nedořešenou architekturu s řadou nedostatků. Le Corbusier dostal prostor výtky odmítnout v následujícím čísle deníku, ale k nastoleným otázkám se vracel ve všech svých spisech publikovaných ve dvacátých letech a často i později.

Debata, která se po rozhoření konfliktu rozproudila, převzata posléze kritiky z obou táborů, měla nemalý význam pro další směřování francouzské architektury, zejména další vývoj puristické estetiky a kruciálního tématu francouzské moderní architektury - vztahu nosné struktury a obalu. Akcelerovala i vlastní Le Corbusierovu potřebu písemně vyjadřovat a precizovat své ideje a představovat své projekty, jejichž realizace byla často v nedohlednu. I když polemický tón a tendence k manifestům byla Le Corbusierovi vlastní, nutnost odpovídat na útoky tyto tendence znásobila. A naopak, k probíhající diskusi můžeme vztáhnout Perretovu snahu o propracování vlastního jazyka železobetonové architektury aplikovaného na tradiční systém podpory a břemene, rozvíjeného systematicky od druhé poloviny dvacátých let.

Perret Le Corbusiera fakticky obvinil z formalismu, když mu vyčetl, že pro svou hru objemů a hladkých ploch zapomíná na hlavní úkol architekta, vytvořit obyvatelný dům. Článek v *Paris-Journal* svým způsobem představuje pro Perreta odrazový můstek k veřejné prezentaci svých racionalistických tezí. Vytyčuje zde racionalistické heslo, že pouze takovou stavbu lze zvat architekturou, která je striktně podřízena svému účelu. Díla vyhovující tomuto požadavku, mohou mít Charakter, uvážlivým užitím materiálu pak získají Styl, ale teprve vyhledáním

¹⁵² Guillaume Baderre, M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au Salon d'Automne, *Paris Journal* XXVII, č. 2478, 7. prosince 1923.

harmonie proporcí se mohou zvat Uměleckými díly.¹⁵³ Stavby mladých architektů rozehrávají hru světla a stínu, odvrhují veškerý ornament a se zdají být velmi seriózní, ale Perret jim vyčítá, že ve jménu zjednodušení a oproštění ruší zcela či téměř i užitečné části staveb, jako jsou římsy či komíny. „*Funkce má vytvářet orgán, ale orgán nemá přesahovat funkci*“.¹⁵⁴ To je příklad užívání horizontálního okna, které proti vertikálnímu představuje řadu nevýhod. Le Corbusier však ve jménu vnějšího efektu obětuje funkci. I Adolfu Loosovi, dříve respektovanému pro jeho boj s ornamentem, vyčítá Perret nedomyšlenost jeho projektu hotelu Babylon v Nice.

V průběhu dvacátých let své výtky Perret vícekrát opakuje, zejména ukrývání betonové konstrukce pod omítku. Často jsou neadresné, ale je jasné, na koho Perret míří. „*Některým neschází nadání, jsou mezi nimi umělci, malíři, kteří hledají proměnlivost barev, kontrasty plného a prázdného, přesto jsou jejich stavby lži, obkládání ploch skrývá pilíře, které čas a špatné počasí odkryjí*“.¹⁵⁵ Také odsuzoval spirálová schodiště a neschůdné rampy, příliš tenké stěny a špatně izolované střechy. „*Stroje na bydlení /těchto novátorů/ jsou příliš často neobyvatelné*“, a víme, že neměl tak zcela nepravdu.

*

Zároveň Perret tepal i do akademiků, kritizoval jejich mrtvý jazyk a nepřizpůsobivost, jejich dobrovolné odtržení od praxe. Oproti postavě architekta-umělce, jak byla hájena Akademií, chtěl Perret představovat Konstruktéra, nejen technika a nejen architekta, ale plně kompetentního tvůrce a realizátora. Koncem dvacátých let již hrdě hlásal: „*Nejsem jen architekt, jsem konstruktér. Stálé dobývání hmoty mě naučilo řemeslo, které zná do hloubky málokterý architekt, což je politováníhodné*“.¹⁵⁶

Le Corbusier v roce 1932 k pozici Augusta Perreta ve dvacátých letech říká: „...posadil se mezi dvě židle: Institut cítil jeho bič a nenáviděl ho a generace která ho následovala, pocítila jeho bič.... Svou autoritu, autoritu, kterou mu přičkli mladí, obrátil proti nim. A zaujímající postoj nějakého biblického proroka, mrská napravo,

¹⁵³ Myšlenku evaluace stavby v architekturu ve stupních Charakter – Styl – Krása Perret nadále rozvíjí v řadě článků.

¹⁵⁴ Guillaume Baderre, M. Auguste Perret nous parle, in: *Anthologie*, s. 118: „*Zásadní důvod omylů celé této školy prováděčů objemů... je jistě jejich příliš velká láska k objemu, to je duch systému: nemůžeme se uzavírat do formule, to je nemoc, která tlačí ty, kteří ji získají, ke sterilitě. Architektura skutečně žijoucí se musí dokázat vyvíjet v ustavičném kontaktu se zkušeností.*“

¹⁵⁵ Marcel Zahar, Parlons architecture, *La Presse*, 19.2. 1928, in: *Anthologie*, s. 182.

¹⁵⁶ En dessinant: Auguste Perret. Propos sur l'architecture. /Pierre-Louis/ Floquet, *L'aurore*, 20.4. 1929, in: *Anthologie*, s. 188.

*nalevo, skvěle se izoluje od obou bojujících armád“.*¹⁵⁷ I díky této polemice odrážejí Perretovy teze o architektuře čím dál větší snahu operovat pomocí „objektivních“ tvrzení a vymýcení všech subjektivních kritérií založených na estetických přístupech.

*

Období dvacátých let, plné intenzivní činnosti neumožnilo Perretovi systematičtější teoretickou činnost. Díky řadě rozhovorů, anket a propagačních aktivit, týkajících se konkrétních projektů, se Auguste Perret vyjadřuje k celé řadě témat, která procházejí i do dalších desetiletí jeho teoretické aktivity.

Pokusíme se tedy shrnout Perretovy názory do několika okruhů, z nichž některé stojí na základě myšlenek vytčených již v předválečném období, a které postupně precizuje v dalších desetiletích své aktivity.

4.1.6. Železobeton

*„Technika,
Neustálé vzdávání holdu přírodě,
Základní živina představivosti,
Autentický zdroj inspirace,
Prosba ze všech nejúčinnější,
Mateřský jazyk každého tvůrce,
Technika, vyřčená básníkem, nás vede k
ARCHITEKTUŘE“.*¹⁵⁸

Ve dvacátých letech svádí Perret rozhodující boj o prosazení železobetonu jako nejvýhodnějšího materiálu, skutečně moderního stavebního prostředku. Jako nejpodstatnější vlastnost železobetonu uvádí jeho monolitismus, schopnost uspokojit nároky všech programů a odolnost vůči všem klimatickým podmínkám. Železobeton vyhovoval Perretovým nárokům konstrukčním a ekonomickým: pro své nevídané rozpory i menší váhu hmoty. Důraz však kladl na jeho schopnost dodat stavbám zcela jiný výraz. Nicméně se nikdy zcela nevymanil z uvažování v klasické řádové soustavě. Pro Perreta byla důležitá možnost očistit prvky této soustavy, zbavit je zbytečné dekorativní přítěže. Jako zbytečný prvek tak vypouští hlavice

¹⁵⁷ Le Corbusier, Perret, (pozn. 34), s. 7-9.

¹⁵⁸ Přeloženo dle *Anthologie*, s. 418.

sloupů, což se stalo jedním z charakteristických rysů divadla na Champs-Élysées. Očištění struktury tak, aby obsahovala jen nezbytné prvky, které se stanou ornamentem, perfektně navazuje na Viollet-le-Ducovu úvahu o vývoji Parthenonu, který, aby dosáhl stadia, kterému říká Viollet-le-Duc „*dokonalý monument*“, musel projít velkou řadou drobných následných „*očištění*“, vylepšení dórského řádu.

Beton může podle Perreta dobře stárnout, získaná patina času mu dodává noblesu starých žulových kvádrů. Podmínkou je proto kvalitní zpracování betonu, jeho promyšlený výpočet, inteligentní užití a také neustálý dozor v celém průběhu stavby. V možnostech, které železobeton nabízel, však viděl Perret nebezpečí formové libovůle: „*Protože umožňuje Estétům bez řemesla, straníkům „jen když to drží“, realizaci nejhorších fantazií!*“¹⁵⁹

I když s rozvojem technologického pokroku, jako byl vynález nerezové ocele a svařování, i Perret připustil, že se zlepšují vlastnosti železných konstrukcí, jednoznačně preferoval železobeton. Ale oceňoval také další novinky¹⁶⁰ jako fibrocement, xylolit, terrazolit jako výborné výplňové materiály.

Firma bratří Perretů se dlouhodobě a intenzivně věnovala výzkumu vlastností železobetonu a snaze o vylepšování jeho technických parametrů. Není se tedy co divit, že se Perret věnoval i pečlivému studiu historie této technologie od cementu římských staveb přes zlepšování propočtů v devatenáctém století po současné železobetonové konstrukce.

Aby zajistil železobetonu pozici uznávaného kvalitního stavebního materiálu, nového, přesto čerpajícího z principů toho nejlepšího, co bylo vytvořeno, předkládá Perret vlastní historii architektury. Vytyčuje dva hlavní konstrukční systémy: břemeno s podporou (v egyptské, asyrské a řecké architektuře) s vyvrcholením ve stavbě Parthenónu a oblouk s klenbou, jehož nejdokonalejším příkladem je gotická katedrála. Navazuje tak na historické rozlišování Viollet-le-Duca mezi dvěma typy struktury – strukturou pasivní, inertní, řeckou a strukturou „vyváženou“, zavedenou ve středověku. I když obdivoval dokonalost Parthenónu, byl Viollet-le-Duc přesvědčen, že gotická struktura lépe vyhovuje současné době.

Parthenón, zejména v pozdějších textech, představuje i pro Perreta vrchol stavebního umění – řecký zázrak. Perret obdivoval jeho preciznost, ale zejména

¹⁵⁹ Auguste Perret, Note sur l'architecture, in: *Anthologie*, s. 184.

¹⁶⁰ Např. in: L'architecture à l'Exposition des Arts décoratifs, *Arts et Métiers* LXXV VIII, č. 62, in: *Anthologie*, s. 140-145.

hru optických korekcí, které detailně popsal Auguste Choisy, sloužící k dosažení harmonie. Jako měřítko kvality volí Fenélonovu větu o kráse diskursu, jemuž řecká architektura vyhovuje, neboť všechny její prvky k něčemu slouží, stabilitě, pevnosti, ochraně před špatným počasím. Řecký chrám naplňuje nejen základní podmínku konstrukce, ale přidává i něco navíc, rozvržení konstrukčních prvků je takové, že stavba zpívá. Perret zde cituje Tristana Derèma: *“Umění básníků... je mluvit společným jazykem, respektovat jeho slova a obraty, ale užívat je takovým způsobem, že začne zpívat”*.¹⁶¹ V časnějších textech Perret kritizuje, že chrám imituje v mramoru původní dřevěné antické stavby, později naopak využívá tohoto Gaudetova a Choisyho názoru jako stvrzení příbuznosti své železobetonové architektury s antikou. *„Užití dřevěného bednění dodává železobetonu vzhled velké trámové konstrukce a způsobuje jeho podobnost s antickou architekturou, protože antická architektura imitovala dřevěné konstrukce a železobeton se neobejde bez dřeva. Odtud pochází tento příbuzný vzhled, zejména díky opakovanému užívání rovných linií...”*.¹⁶²

Římskou architekturu Perret příliš necenil pro její masivnost a dekorativnost, její význam viděl v epochálním vynálezu klenebního systému. Ten se v byzantské architektuře oprostil od dekorativismu a podřízen zákonu konstrukce našel dokonalé ztělesnění v Hagii Sofii. Vývoj tohoto systému zdokonalili gotičtí stavitelé. Klasickou katedrálu Perret hodnotí v souladu s Viollet-le-Ducem za člověkem nejlogičtěji stvořenou stavbu, v níž vše přispívá jednotnému účelu. Katedrála je výrazem čisté kamenné struktury přesně odpovídající Fénelonovu principu.

Renesance a následně baroko znamenají pro Perreta již jen úpadek pro svůj zájem o ornament. Architektura přestává být dle Perreta věrným obrazem své doby, protože věda přestává dodávat nové stavební prostředky. Proto stavební díla těchto období nepředstavují Styl, ale pouze přechodnou módu. I když Perret oceňuje některé stavby jako chef-d'œuvre, nepovažuje je za architektonická díla.

Víme, že Perret následuje Viollet-le-Duca i v přesvědčení, že k zásadní proměně architektury dochází s novými konstrukčními prostředky. V 19. století to byly železné inženýrské konstrukce, které nabízely nové možnosti. Již od prvních textů dosazuje Perret do svého přehledu milníků architektury díla Labroustova,

¹⁶¹ Auguste Perret, *Architecture: science et poésie, La Construction moderne*, 2.10. 1932, in: *Anthologie*, s. 222.

¹⁶² Auguste Perret, [L'architecture], text přednášky z 3. února 1931, přetištěno in: *Anthologie*, s. 203-216.

jehož velký sál národní knihovny, koncipovaný podle moderních principů, představuje „*nejelegantnější řešení*“. Z dalších děl 19. století oceňuje Les Halles centrales Victora Baltarda nebo Dutertovu Galerii strojů. V pozdějších textech dovádí Perret svou historii architektury do současnosti. A protože materiálem současnosti byl železobeton, cítil se Perret plně oprávněn používat své vlastní realizace jako reprezentanty moderního stavebního umění. Vedle svých vlastních staveb vybírá i díla některých svých soupeřů. Výběr se odehrává v rámci definice publikované Perretem v záhlaví prvního čísla časopisu *l'Architecture vivante* z roku 1923 (viz. s. 116). Nejprve oceňuje Perret stavby François Le Cœura a Henryho Sauvage, kteří se s ním samým „první pokusili vytěžit ze železobetonu architektonický výraz“.¹⁶³ Dále si cení Prostových válečných staveb (Hotel v Marakéši nebo rezidenci generála Lyauteye v Rabatu, Maroko), staveb Roux-Spitze a Tony Garniera s výhradami, Sardouův Japonský dům v Cité universitaire, Boileaua jako dědice konstruktérské tradice. Perret obdivoval Freyssinetovy odvážné konstrukce jako vynikající inženýrské stavby. Nepatří však mezi architekturu, neboť jim chybí základní architektonické kvality – harmonie, měřítko a proporce.

Nejrozsáhleji se Perret o železobetonu rozepsal v textu *Les agglomérés* pro *Francouzskou encyklopedii* v roce 1935. Podrobně se věnoval historii aglomerátů a zejména betonu, železobetonu a výplňovým materiálům i jejich aktuálnímu využití.

4.1.5. Ornament

„*Nelze přijmout na budově žádnou část, určenou pouze pro ornament, ale hledíc stále na krásné proporce je třeba proměnit v ornament všechny části nezbytné k soudržnosti budovy*“.¹⁶⁴

Boj o místo na slunci pro železobeton souvisel u Perreta s bojem proti dekorativismu. Od časných dvacátých let se Perretovými texty prolíná stále znova výše citovaná Fénelonova fráze. Perret však neodmítal ornament a priori, ale bojoval proti akademické představě architektury jako konstrukce, na kterou je

¹⁶³ Ibidem, s. 209.

¹⁶⁴ Tuto citaci z řeči Felixe Fénelona na Francouzské akademii, kterou znal Perret z díla Rémy de Gourmonta *Le Style*, nalezneme ve velkém počtu Perretových textů, jedna z prvních se objevuje v článku *Que sera, demain, le logis? IX – L'avis de M. Auguste Perret* [Guillaume Janneau], *Le Bulletin de la vie artistique*, 1.9. 1924, in: *Anthologie*, s. 128- 131. Tato fráze, Perretem neúnavně opakovaná jako modlitba, patří k hlavním citacím doplňujícím Perretovy aforismy v definitivní verzi *Contribution*.

nalepen nezbytný dekor. Neměl v oblibě už spojení „dekorativní umění“. „*Je to ohavnost. Tam, kde je skutečné umění, není třeba dekorace...Pod záminkou tvorby <dekorativního umění> se umísťují ornamenty, kam jen to jde*“,¹⁶⁵ mínil Perret o některých stavbách na Výstavě dekorativního umění v roce 1925. Zejména kritizoval ty, které imitovaly minulé slohy v trvanlivém materiálu. Rozčiloval jej přístup řady architektů, kteří na železnou konstrukci „*nalepovali*“ množství štuků. Samotná konstrukce by byla moderní a vyhovovala různým potřebám, takto je nevyhovující a neekonomická. Stejně tak chybné jsou stavby postavené z betonu bez znalostí jeho schopností, se zbytečnými prvky, v nichž některé místnosti kryje bohatá štuková dekorace, nebo železné pavilony obložené krásným mramorem, jehož působení ničí viditelná potrubí, přestože by mohla být skryta v dutých sloupech.

Jako kontrastní příklady uvádí „*nešťastnou snahu*“ okrášlit Eiffelovu věž nebo most Alexandra III. proti kráse hangáru v Orly, kde se inženýr nesnažil vytvořit krásné dílo.

Nesouhlasil ani s opačným přístupem, maximálním očištěním, při němž jsou odstraněny i funkční prvky, který si v polovině dvacátých let díky Le Corbusierově vlivu získával stále více přívrženců. „*Vraťme našim stavbám, co jsme jim neprávem odňali, zdůrazněme jejich nosné partie, odlišme výplňové od nosných částí, vybavme naše stavby nezbytnými ochrannými nástroji proti nečas: římsy, šambrány, ...a fasáda zůstane taková, jakou ji chtěl mít umělec*“.¹⁶⁶

4.1.6. Divadlo a muzeum

Perretova koncepce historie architektury, zdůrazňované principy a výběr určitých staveb jako milníků vývoje, neměla jen zajistit respekt dosud podceňovanému stavebnímu materiálu. Perret na ní chce participovat včleněním svých vlastních příspěvků do ideje vývoje architektury jako procesu vycházejícího z materiálových a technologických inovací.

Součástí Perretových výkladů o vlastních divadelních budovách se tak stal přehled historie divadelních staveb. Jak je patrné z přepisu komentované

¹⁶⁵ Marie Dormoy, Interview d'Auguste Perret à l'Exposition des Arts décoratifs, *L'Amour de l'Art*, květen 1925, in: *Anthologie*, s. 132-133.

¹⁶⁶ Auguste Perret, *L'architecture*, (pozn. 122), s. 253-254.

přednášky o divadle na Champs-Élysées v revue *Conférencie*,¹⁶⁷ Perretův zájem o historii divadla začíná zcela jistě nejpozději při stavbě tohoto prvního divadla, jak o tom svědčí jeho slova o tom, že by byl raději nahradil okna v malém foyeru onyxovými deskami po způsobu středověkých Italů. Na historický přehled navazuje rozbor vlastních staveb, z nichž první se včleňuje do klasické francouzské divadelní tradice a je pouze vylepšeno díky použitím železobetonu. Druhé představuje zcela nové řešení, umožňující simultánní akce.

Kritický rozbor určitého typu staveb a jeho specifických nároků a srovnání historických příkladů řešení takovéto úlohy pravděpodobně vycházelo z obvyklého způsobu Gaudetových přednášek. Obdobně postupoval Perret v případě typu muzejní budovy. Text *Le musée moderne* možná vznikl jako reakce na projekt Le Corbusierova *Mundanea*. Zároveň představuje krystalizaci určité ideje, která dozrávala delší dobu. Prezenci vlastní vize ideálního muzea Perret uvádí opět historickým exkursem nejen moderními dějinami muzejní budovy, sloužící jako místo vzdělávání, ale i k antické představě muzea jako místa uspokojení smyslových potřeb. Perretovým cílem je vytvořit místo, které by skloubilo obé – bylo zároveň místo uchování sbírek a studia, stejně jako místo slavností a citového prožívání.

Obdobným historickým ospravedlněním byly doprovázeny Perretovy výklady k jednotlivým částem staveb, zejména těm, které procházely širší diskusí v médiích, jako v případě vertikálního okna v souvislosti s kontroverzí s Le Corbusierem nebo v případě hojně diskutované otázky rovné střechy.¹⁶⁸

4.1.7. Nábytek, vnitřní zařízení a technologické vybavení budov

Výstava dekorativního umění v roce 1925 vyvolala také úvahy o moderní koncepci nábytku. Perret požaduje pro nábytkovou tvorbu aplikaci stejných principů jako pro architektonickou tvorbu: je třeba zvážit základní zadání a pak

¹⁶⁷ Le nouveau visage de l'art. Le Théâtre des Champs-Élysées. [Le ciment armé. Les commentaires de l'auteur], in: *Conférencie*, 15. únor 1926 (publikovaná přednáška s rozsáhlým komentářem Jane Alfassa), in: *Anthologie* (bez komentáře JA) s. 146-150. K tématu divadla se později Perret vrátil obsáhlým článkem v *L'Architecture d'aujourd'hui* IX, 1938, č. 9, s. 2-10.

¹⁶⁸ Tak například ploché střechy Egyptanů odpovídaly místnímu suchému počasí, vysoké střechy severní Evropy vyjadřují potřebu chránit proti vydatným deštům a sněhu a jsou umožněny dostatkem dřeva potřebných rozměrů. Viz. Le toit de votre maison, conférence radiodiffusée de la tour Eiffel, 18.4. 1926, nepublikováno, otištěno in: *Anthologie*, s. 163-165.

nalézt přiměřené prostředky, aby bylo dosaženo s maximem ekonomie nejlepšího řešení. Takovýto přístup odpovídá principům veškerého přírodního tvoření, říká Perret.¹⁶⁹ Perretovi však nestačí zbavit historicky tvarovaný nábytek ornamentu. Takový nábytek je podle Perreta nudný, schází moment překvapení, „*jeden pohled a nezbyvá vám nic k objevování*“¹⁷⁰. Je třeba vynalézt nové formy nábytku, adekvátní současné době a potřebám.

Moderní nábytek má za pomoci detailně zvládnuté konstrukce a dobře vyvážené formy, s hladkými plochami bez výstupků, užitím co nejpůsobivěji zpracovaného materiálu a perfektního uzpůsobení cíli vést k pohodlnému užívání. Takto pojatý nábytek vyjadřuje civilizaci. Obrátme se tedy k jejím vynálezům a vytvářejme nábytky-stroje, vyzývá Perret. Takový pracovní stůl nám má ulehčit práci, předkládat nám to, co potřebujeme k práci. Neměl by to být neosobní stůl na čtyřech nohách, použitelný na cokoliv. Pro Perreta představuje stůl praktický nástroj přesného určení, přitom transformovatelný dle fází naší práce a přizpůsobivý našim oblíbeným polohám. Vše co nabízí, má být ovšem skryto a objevovat se dle našich potřeb – telefon, psací stroj, rozličné zásuvky, stojany. Jako příklad představil Perret vlastní, velmi sofistikovaný pracovní stůl k lůžku.

Vidíme, že se ve svých názorech příliš nelišil od Adolfa Loose, jenž také kladl důraz na kvalitní zpracování, luxusní materiál a jednoduché tvary. Stejně jako Loos se ani Perret nevyhýbal vybavení bytů historickým nábytkem a stejně jako on preferoval empírovou jednoduchost a rafinovanost. Pokud to bylo možné, snažil se Perret vkomponovat do interiérů vestavěné skříně, aby se „*vyhnul neskladným nábytkům, deformujícím pečlivě promyšlené objemy místností*“.¹⁷¹

Velký potenciál pro nábytkovou tvorbu viděl Perret v překližce a v možnostech, které nabízela díky své pevnosti, lehkosti a velkým rozměrům.

*

Velkou pozornost věnoval Perret technologickým otázkám svých budov. Jedním z podstatných parametrů veřejných budov, jako je divadlo, koncertní sál nebo kostel, je akustika. Perret byl jedním z mála architektů, kteří se věnovali výzkumu akustických parametrů budov v přímé souvislosti s užitým materiálem. Na

¹⁶⁹ Christian Zervos, *Réflexions d'Auguste Perret sur l'architecture*, *Les Arts de la Maison*, jaro 1924, s. 13-16.

¹⁷⁰ Charles Billard, *Enquête auprès des maîtres de l'architecture. Pour que nos meubles travaillent avec nous II – Sésame ouvre-toi, ou une conception nouvelle des meubles*, *Mon bureau*, březen 1926, in: *Anthologie* s. 159.

¹⁷¹ Strojopisná poznámka k domu M. Mourona, zvaného Cassandre, IFA 535 AP 416/5.

základě svých zkušeností¹⁷² došel k názoru, že nejlepší akustiky lze dosáhnout perforací hmotného obalu stavby a znovu a znovu promýšlel technické dotažení optimálního řešení. Ať už se jednalo o akustiku, ventilaci či osvětlení, vždy mělo být co nejvíce součástí architektury.

Perret do značné hloubky studoval i otázku osvětlení, jemuž přisuzoval jak praktickou, tak estetickou a psychologickou úlohu. „*Krása světla spočívá svým způsobem v jeho psychologické účinnosti*“.¹⁷³ Optimální řešení viděl Perret v osvětlení zakomponovaném přímo do prvků interiéru, ale uvědomoval si, že takové řešení z finančních důvodů není vždy možné. Proto hledal vždy tvary světél, které by co nejlépe odpovídaly svému účelu, tj. jiné osvětlení pro divadelní sál, jiné pro galerii umění, jiné pro byty, kde se rovněž přihlíží k funkcím jednotlivých prostor. A Perretovi současníci mistrovské zvládnutí řešení osvětlení perretovských budov oceňovali.

4.1.8. Věda nebo Umění

„Nádherou pravdu dosahuje stavba krásy.

Pravda je ve všem, co má tu čest a stojí za námahu

Nést či chránit.

Této pravdě dává zazářit proporce,

*A proporce, to je člověk sám“.*¹⁷⁴

Koncem dvacátých let se i ve Francii rozproudila debata o tom, zda patří architektura mezi umělecké obory nebo je odvětvím vědy. Perret se rezolutně stavěl proti těm, kteří hlásali, že tím, že je architektura ze všech umění nejvíce podřízena zákonům hmoty, nepatří mezi Umění, pokud se nejedná o památník nebo hrobku. Ptá se, jak chtějí určovat, zda se o umění ještě jedná či nejedná na základě stupně užitečnosti. Naopak, tvrdí, „*čím více je výraz umění podřízen užitečnosti a hmotě, tím více je rozmanitý a plodný... Znalost programu, studium*

¹⁷² Přesvědčení, že nejlepší akustiky lze dosáhnout perforací obalu prostorové schránky, získal Perret již v mládí. V článku Marie Dormoy, Les idées d'Auguste Perret sur l'acoustique v *Revue musicale*, č. 2, 1932 vzpomíná na zážitek z Lourdes, kde zpěv poutníků vměstnaných na prostranství před jeskyní, kryté hustými větvemi stromů, vytvářel dokonalý zvukový efekt. Od divadelního sálu v Casinu v Saint-Malo k dokonalé akustice Cortotova sálu vedla cesta plná pokusů o napodobení tohoto efektu.

¹⁷³ Auguste Perret, L'art et l'éclairage. Conseils d'Auguste Perret, architecte, in: *Anthologie* s. 173-177.

¹⁷⁴ Auguste Perret, Contribution, (pozn. 121), s. 457.

*materiálů, živí obrazotvornost Architekta, jako nutnost verše inspiruje básníka.*¹⁷⁵

Jak mohou materiály či obtížnosti programu inspirovat neobvyklá řešení, dokazoval Perret celou vlastní tvorbou.

I když byl Perret rád označován za velkého Konstruktéra, byl především Architekt, pro kterého architektonická tvorba představovala umělecké povolání. Proto dlouho odmítal smysluplnost architektonické komory, založené na diplomech. Z vlastního poznání dovozoval, že důležitější než vzdělání je zkušenost. Architekt podle Perreta není diplomovatelný, protože je Umělcem. Ale umění se nedá naučit. Proto jsou školy zbytečné, neboť aniž by učily řemeslu, domnívají se, že vyučují Umění.

Perret patřil k prvním z evropských moderních architektů, kteří oceňovali krásu inženýrských konstrukcí. „*Pokud inženýr realizuje dílo pouze s vidinou odolnosti, užitečnosti a výkonnosti, je dílo skoro vždy krásné*“.¹⁷⁶ Nesouhlasí s tím, že by bylo nutné okrášlení konstrukce, jako v případě Eiffelovy věže, kde jsou efektní křivky čtyř vznosných parabol přerušeny balkony a galeriemi. Na rozdíl o Viollet-le-Duca, který ho k ohodnocení estetické kvality stroje přivedl, však podle Perreta inženýrské dílo nedosahuje Stylu jako kvality vyhrazené umělecké tvorbě. Styl se zrodí z naplnění programu s co největší ekonomií materiálu a práce, zní jedna z hlavních Perretových idejí, vyjádřená již v první kritice Le Corbusiera. „*Charakter a Styl jsou dvě nezbytné etapy na cestě ke Kráse, všichni lidé řemesla k ní mohou směřovat, ale jen ti mezi nimi, kteří jsou nadáni, mohou dosáhnout Krásy, která se nevyučuje*“.¹⁷⁷

V programovém textu *Architecture* oživuje Perret morální podtext racionalistických teorií definováním architektury jako souboru univerzálních morálních hodnot vedoucích k ideálu Krásy a Obyčejnosti. Vedle pokory, rozvahy, lásky k pravdě a poslušnosti (myšleno poslušnost přírodních zákonů) kladl Perret důraz na ekonomii, ekonomii materiálu i lidských sil. „*Ekonomie je cudnost umění*“.¹⁷⁸ Na pravdivém výrazu se zakládá Krása architektury. Perret zde opět navazuje na dlouhou linii francouzského architektonického myšlení, které spojuje pravdivý výraz s konstrukční logikou. Aplikací této teze na železobetonový

¹⁷⁵ Note sur l'architecture, Congrès technique international de la maçonnerie et du béton armé, 23. květen 1928, in: *Anthologie*, s. 183.

¹⁷⁶ Ibidem.

¹⁷⁷ Ibidem, s. 184.

¹⁷⁸ Entretien avec M. Auguste Perret, Radio-PTT 17.2. 1939, záznam publikován in: *Anthologie*, s. 325-329.

konstrukční systém již od prvních staveb zakládá Perret svou poetiku, zdůrazňující podvojnost struktury a obložení. Během debat ve dvacátých letech se důraz na pravdivý výraz struktury stává morálním příkazem správné architektury: „*To je sám základ architektury. Jestliže struktura není hodna toho, zůstat zjevná, architekt špatně splnil svůj úkol*“.¹⁷⁹ Ten, kdo skrývá nosné části, se „*zbavuje nejušlechtilejšího prvku stavby, nejlegitimnějšího a nejkrásnějšího ornamentu*“,¹⁸⁰ vyhovujícího oblíbené platónské frázi „*krása by měla být září pravdy*“.¹⁸¹ Máme být stejně pravdiví jako ve velkých epochách Řecka, Byzance či středověku. „*Pravda - nebo upřímnost – je první z kvalit morálního řádu, kterým musí stavba dostát: odvaha, jednoduchost, čistota, skromnost. Protože Architektura se musí posuzovat ve jménu nejvyšších lidských ctností*“.¹⁸²

Nicméně skutečné krásy dosahuje nadaný umělec harmonií: „*harmonie je hudba proporcí, je to esence zázračného daru, kterého se dostalo umělci, v tom je její božskost*“.¹⁸³

Výše zmíněná platónská fráze neschází v žádné studii o Perretovi. Paralelu bychom však našli u řady perretových současníků. Také Le Corbusier si ve výpiscích z Henryho Provensala potrhнул tento citát připisovaný Platónovi. Zajímavé může být srovnání s Jacquesem Maritainem¹⁸⁴ a jeho úvahou, že pod zákonem užitečnosti se skrývá hlubší zákon, zákon matematické harmonie či obecněji logiky. Logika, říká Maritain, tvoří estetickou hodnotu užitkového. Ve svých tvrzeních, že užitkovému se má dostat pouze náležité ozdoby, vše navíc je nelogické, stejně tak vše co je falešné či lže, se vědomě opíral o oblíbenou Perretovu citaci z Fenelona. Tak může podle Maritaina architektura zůstat ve sféře umění a krásna a není nutné z ní dělat vědu, jak tomu chtěla většina funkcionalistických architektů.¹⁸⁵ Ne náhodou byla řada Perretových staveb obohacena díly Maurice Denise, Maritainova přítele, který s oblibou ve shodě se

¹⁷⁹ Auguste Perret, Le musée moderne, *Mouseion*, prosinec 1929, in: *Anthologie*, s. 191-197.

¹⁸⁰ Entretien avec M. Auguste Perret, (pozn. 178), s. 328.

¹⁸¹ Ibidem.

¹⁸² Auguste Perret, *Architecture* [1944-1945], nepublikovaný rukopis, in: *Anthologie*, s. 415-416.

¹⁸³ Entretien avec M. Auguste Perret, (pozn. 178), s. 329.

¹⁸⁴ Jacques Maritain, *Umění a scholastika*, Olomouc 1933.

¹⁸⁵ Maritainovo potvrzení významu krásy pro umělecké dílo vydalo ve Francii i konkrétní plody. Denisův žák na Ateliers d'Art sacré Pierre (Marie-Alain) Couturier, malíř a později vlivný dominikán, který navštěvoval Maritainův dům, se stal prostředníkem mezi současným uměním a církví. Pojetí krásy jako dobra mu nabídlo možnost proniknout k současnému avantgardnímu umění.

scholastiky tvrdil, že „*umělecká pravda spočívá ve shodnosti díla s jeho prostředky a jeho cílem*“.¹⁸⁶

*

Stejné principy, řídící architektonickou tvorbu, se promítají i do užitého umění. I zde dosahuje krásy jen ten předmět, kde dokonalá propracovanost jeho funkcí a mechaniky je v perfektním souladu s jeho vzhledem. Jako příklad Perret uvádí automobil, souznění jeho mechaniky a karoserie. V úvaze o stylu a užitém umění na Výstavě dekorativního umění lituje, že autoři nábytku nevyužívají úžasné výdobytky moderní techniky. Přičítá to oddělení vědy od umění. „*Bylo by třeba, aby inženýr dokázal vidět prvky krásy obsažené ve svých dílech a sám je zdůrazňoval. Není zapotřebí, aby, když se jedná o výtvarné dílo, volal na pomoc dekoratéry... Pro vznik velké epochy by bylo třeba, aby vědci byli umělci a umělci byli vědci*“.¹⁸⁷

Perretovi současníci vzpomínali, jak Perret obdivoval dokonalou jednoduchost, čistotu a jemnost pštrosího vejce, ukrývajícího přesto život v celé jeho komplexnosti. K jeho dokonalosti sám vztáhl svou definici krásy moderní architektury: „*Komplexnost v jednoduchosti, vyjádřená jednoduše, krásný materiál uspořádaný podle krásné formy... je krása, která nám dá odpočinout od našeho horečného života. Elegance a harmonie linií, proporce a krásné materiály tvoří krásné dílo, jeho upřímnost, jeho opravdové bohatství*“.¹⁸⁸

4.1.9. Sociální role architekta

„*Mobilní či imobilní,*

Vše co má své místo v prostoru

Přináleží do domény architektury.

Architektura je umění organizovat prostor

A vyjadřuje se prostřednictvím konstrukce“.¹⁸⁹

Přestože bývá Auguste Perret někdy prezentován jako architekt, jemuž sociální tendence byly cizí, nalezneme u něj texty, které dosvědčují, že mu tato sféra nebyla tak vzdálená. Na rozdíl od většiny avantgardních architektů neměl

¹⁸⁶ Jacques Maritain, (pozn. 184), s. 52.

¹⁸⁷ L'Architecture à l'Exposition des Arts décoratifs, *Art et Métiers*, listopad 1925, in: *Anthologie*, s. 144.

¹⁸⁸ Charles Billard, Enquête auprès des maîtres de l'architecture, (pozn. 175), s. 155.

¹⁸⁹ Auguste Perret, Contribution, (pozn. 121), s. 455.

levicové smýšlení a nechtěl spasit svět a změnit stávající řád. Byl také zkušeným praktikem a ne idealistickým snílkem. Přál si vytvořit v rámci stávajícího řádu co nejkomfortnější prostředí pro život. Konkrétněji se k tomuto tématu vyjadřuje v textech zabývajících se pracovním prostředím, jak dělníků, tak úředníků a uvažuje ho velmi komplexním způsobem.

Průmyslová či obchodní budova musí být přesně rozmyšlena s pochopením pracovních činností, které se zde odehrávají. Musí být projektována konstrukce i zařízení zároveň, aby stavba skutečně sloužila účelu, jemuž sloužit má. Tezí, že architekt musí být organizátor života, se tedy nijak neliší od svých avantgardních souputníků. Ale nevěnoval svou pozornost sociálnímu bydlení,¹⁹⁰ ale oblasti průmyslové či obchodní architektury. Od architektů nežadá krásnou abstrakci, ale „*bratrskou, lidskou krásu*“.¹⁹¹ V rámci průmyslové architektury má architekt jako organizátor zrušit dělení na čisté a špinavé provozy a navrhnout takové prostředí, aby bylo možno dělat čistě i špinavou práci.

Základní principy staveb, kde se pracuje, jsou světlo, vzduch a kontrola. Perret však bere v úvahu i symbolickou a psychologickou roli architektury: například role průmyslové a obchodní architektury je propagace: budovy mají dělat velký dojem a imponovat silou. „*Architektura má manifestovat hierarchii...Imponující rámec architektury je pracovní nástroj ředitele*“.¹⁹² Místo, kam jdeme pracovat, má být klidné, jeho vzhled jednoduchý a střídmy, bez rušících ornamentů či uměleckých děl. Pohled nemají rušit ani žádná vedení či potrubí, která mají být skryta ve zdi, jako vnitřnosti jsou ukryty v těle. Vymoženosti civilizace mají přinést pohodlí a ulehčení práce, mají být však pokud možno včleněné do zdí či nábytku.

¹⁹⁰ S výjimkou návrhu dělnického a sériového domu z roku 1920, které možná vznikly na popud Le Corbusiera, byly totiž reprodukovány v č. 4 *L'Esprit Nouveau*. Tento typ domu mohl odrážet jak Le Corbusierovy studie vycházející ze systému Dom-ino, tak výsledky hledání Tony Garniera, publikované v roce 1917: *Une Cité industrielle. Étude pour la construction des villes*.

¹⁹¹ Charles Billard, Enquête auprès des maîtres de l'architecture. Pour que l'architecture travaille avec nous. I - Idée d'Auguste Perret, *Mon bureau*, únor 1926, in: *Anthologie* s. 152.

¹⁹² Ibidem.

4.1.10. Železobetonový řád

*„Není nic jemnějšího a zároveň silnějšího než tento chef-d'œuvre řeckého umění, který neskonale obdivuji. V této stavbě, kde není nic pravoúhlého, nic rovného, dosáhli Řekové takové dokonalosti provedení, která přesahuje nejdokonalejší moderní mechanické nástroje, na které jsme tak hrdí“.*¹⁹³ [Auguste Perret o Parthenónu]

Peter Collins upozornil na fakt, že nikdo z dosavadních kritiků Perretova klasicismu se zásadněji nevěnoval tomu, v čem spočívá podobnost jeho staveb s klasicismem 18. století. Perret sám ve svých textech zdůrazňoval natolik význam účelu, konstrukce a materiálu a odsuzoval imitaci historických příkladů, že zamlžil význam svých jiných výroků. Odsudkem pogotického umění ve své prezentaci historie jako úpadkového období ztížil čtení principů, které si jako vůdčí vybral pro tvorbu nového jazyka železobetonové struktury. Když tedy Joseph Abram ocenil konvergenci Perretova vyjadřování v písemné i konstruované podobě, bylo to umožněno časovým odstupem i Collinsovu bedlivému zkoumání tohoto problému.

Collins vyjmenovává několik momentů, kterými se francouzská architektura 17. a 18. století odlišuje od ostatní barokní evropské produkce a které podle něj *„projevují zvláštní příbuznost s technikami a formami rozvíjenými později inženýry pracujícími s železobetonem“*.¹⁹⁴ Za prvé se jedná o umístění pilastrů přesně v rozích fasád, aby byla akcentována jejich nosná funkce (či její zdání), za druhé o odmítání přerušovaného kladí. Za třetí jsou okenní šambrány protaženy kolem otvoru a tvoří pevný rámec, svázaný se strukturou fasády, někdy ještě za pomoci druhého rámce. Za čtvrté prázdné plochy fasády vytvářejí vpadlá pole pro optické zdůraznění struktury. Za páté odlišuje utváření portiku, který nekontrastuje s celkem stavby měřítkem či formálním aparátem, ale sleduje měřítko a členění celé budovy. Konečně za šesté zde nalezneme důraz na skutečně nosnou strukturu a vyhýbání se motivu arkády. Tuto snahu francouzských architektů 17. a 18. století, stejně jako tendenci k ploché střeše, mohl podle Collinse dokonale naplnit až železobeton.

¹⁹³ [L'architecture du béton armé. Un entretien avec M. Auguste Perret], rozhovor s Maximilienem Gauthierem na Radio-Paris, publikováno in: *Anthologie*, s. 296-300.

¹⁹⁴ Peter Collins, *Splendeur du béton*, (pozn. 7), s. 284.

Collins byl vyznavačem moderního klasicismu, proto shledával zcela přirozeným, že výše zmíněné principy uvedl do řeči železobetonu právě Auguste Perret.

*

Základními prvky Perretova architektonického jazyka jsou trám a podpora. Jejich vztah, podřízený pravidelné geometrii, určuje měřítko a rytmus stavby. Proto hraje v Perretových stavbách takovou roli sloup či pilíř.

Celou Perretovu tvorbu prostupuje hledání adekvátní formy sloupu v rámci logiky železobetonové konstrukce. Monolitický charakter železobetonové struktury jej vedl k odvržení hlavic jako prvku „*konstrukcí ze skládaných materiálů*“ a tudíž zbytečných v novém systému. Poprvé se tak stalo v případě divadla na Champs-Élysées. Jako ukončující prvek zvolil bronzový pásek, kterému odpovídá náznak patky ve formě rostlinného reliéfu vsazeného do otvoru v dlažbě. Novou roli získal podpůrný prvek v kostele v Le Raincy, když byl zcela odpoután od prostorové obálky. Perret zvolil formu sloupu jako ekonomičtější (z architektonického hlediska) i opticky uspokojivější řešení než forma hranolu. Značně převýšené sloupy byly zúženy směrem vzhůru a místo hlavic nesly těsně u klenby konsekrační kříže. Povrch sloupů však Perret modeloval pomocí bednění do oblých výstupků a ustoupení, které více než klasické kanelování připomíná modelaci gotického pilíře. Tuto formu sloupu pak nadále rozvíjel v dalších kostelních stavbách.

V monumentálních veřejných stavbách však stál před otázkou, jak elegantně vyřešit napojení sloupu a překladu, aby vyjadřoval korektně železobetonovou konstrukci a nepůsobil přitom příliš strohým dojmem. Výsledkem hledání bylo obrácené zúžení sloupu u báze a rozšíření směrem vzhůru, což odpovídalo více konstrukčnímu způsobu¹⁹⁵. Perret ji poprvé navrhl v případě portiku paláce Chaillot, vyzkoušel na budově Mobilier national a plně uplatnil u Muzea veřejných prací. Výrazné zúžení však nebylo jediným modulačním zásahem, pro maximální efekt byl sloup podroben entazi a ve finální úpravě kanelován odebíráním povrchové vrstvy. A konečně byl nově formulován i přechod sloupu a překladu rozšířením sloupu do kónického tvaru, jemuž ale Perret upíral obvyklý název hlavice. „*dlouho jsme váhali, než jsme se odvážili použít tuto formu a přesvědčil nás až vzhled egyptských palem, jejichž kmeny od země až po listy se tyčily hladké a nahé, nestále se*

¹⁹⁵ Takto formovaná podpora mohla snáze skrýt konstrukční napojení a prezentovat lépe monolitickou jednotu struktury. Zároveň sám Perret odkazuje k paralele s konstrukcí stolu: „*železobetonový sloup, to je noha od stolu*“, prohlašuje v rozhovoru s Mariusem Richardem pro *La Liberté* v roce 1936.

rozšiřující až do výšky více než dvacet metrů".¹⁹⁶ Roberto Gargiani sledoval, jak se naturalistický aspekt perretovských sloupů uplatňoval v různé formě od motivu „kořenů“ připomínaných náznakem patek u sloupů divadla na Champs-Élysées, přes „stromoví“ představované sloupořadím kostela v Le Raincy a opracované kmeny-sloupy pavilonu Alberta Lévyho/Samaritainu na Výstavě dekorativního umění 1925, po sloupy Muzea veřejných prací. Zároveň však „sloup Muzea veřejných prací je téměř symbolickým obrazem syntézy Gaudetových a Viollet-le-Ducových úvah o formě podpor...Tak se kryje okamžik, kdy nejvýslovněji ztvrzuje klasické formy, s tím, kde je překračuje“.¹⁹⁷

Poslední fázi vývoje představuje tendence ke geometrické abstrakci hlavice, která se prosazuje na poválečných stavebách. Takto zjednodušeně formovanou hlavici, připomínající košík románských hlavic, nalezneme nejen na vlastních Perretových stavebách v Le Havru, ale tvoří, při vší rozmanitosti pojednání, jednotící prvek užitého perretovského jazyka na celém souboru staveb, vyšlých z lehaverského rekonstrukčního ateliéru. Snad zde spolupůsobili právě mladší Perretovi spolupracovníci, jak o tom přináší svědectví Joseph Abram v případě podílu Jacquese Tournanta na projektu radnice.¹⁹⁸

4.1.11. Struktura a obložení

„Velké stavby dneška

Obsahují strukturu, trámův z oceli

či železobetonu.

Struktura má pro stavbu tentýž význam

Jako kostra pro zvířecí tělo.

Stejně jako zvířecí kostra, rytmizovaná, vyrovnaná, symetrická

Obsahuje a drží nejrozumnější orgány nejrozmanitěji uspořádané,

Tak má být také trámův stavby komponované,

Rytmizované, vyrovnané, dokonce symetrické“.¹⁹⁹

¹⁹⁶ Roberto Gargiani, *Auguste Perret*, (pozn. 40), s. 165.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ „Perret chtěl znovu použít hlavice jako u Muzea veřejných prací. Podařilo se mi ho přesvědčit, aby použil geometričtější formy“, in: Joseph Abram, *Perret et l'Ecole du classicisme structurel*, (pozn. 39), s. 91.

¹⁹⁹ Auguste Perret, *Contribution*, (pozn. 121), s. 456.

Trám se sloupem tvoří kostru – *ossature*, *carcasse*, *charpente*, která je základem *abri souverain*. Termíny struktury a kostry jsou v perretovském bádání i ve vyjadřování samotného Perreta synonymy. Vychází už z volného zaměňování těchto pojmů – *structure*, *ossature*, *charpente* – u Viollet-le-Duca. Perret, stejně jako jeho vzor, rozpracovává své přirovnání železobetonové kostry stavby ke zvířecí kostře – rytmizované, vyrovnané, symetrické, určené k podpoře různých orgánů, stejně jako je to u stavby. Kostra jako základ architektury má zůstat viditelná, jen tak naplňuje architekt dobře své poslání. V tomto základním bodu strukturálního racionalismu se shodoval již Julien Gaudet s Viollet-le-Ducem, ale navazovali i na traktáty ze 17. století. „*Veškeré architektonické snažení, které by nebylo realizovatelné, nic neznamena; je zločinná jakákoliv architektonická forma, která by znásilňovala či falšovala konstrukci*“.²⁰⁰ A Perret k tomu dodává: „*Jestliže struktura není hodna být přiznaná, architekt špatně splnil svou úlohu*“.²⁰¹ Konečně obdobné srovnání stavby s kostrou lidského těla nalezneme i v *Grammaire des arts du dessin* Charlese Blanca. Academie royale d'architecture doporučovala, že je třeba se ohlížet nejen na reálnou pevnost...ale i vzhled – výraz pevnosti či solidnosti,²⁰² což přebírá Julien Gaudet, když říká: „*nestačí skutečná solidnost, je ještě třeba, aby byla projevena*“.²⁰³

Neustálé zdůrazňování konstrukce představovalo nejvýraznější rozdíl proti převládající oblibě hladkých ploch a čistých objemů v meziválečné funkcionalistické architektuře. Perret odmítal hladké plochy fasád, ať už tvořené omítkami nebo velkými prosklenými otvory bez rámování. I když velké prosklené plochy v případě potřeby také použil, záleželo mu na plastickém reliéfu stěny, který podle něj dodává budově lidské měřítko. Proto do svých fasád komponoval s oblibou tradiční převýšená francouzská okna, která pomáhala modelovat reliéf stěny do prázdných a plných polí, v němž každý výběžek a ústupek přispíval ke hře světla a stínu. Francouzská okna byla nejekonomičtějším a technicky nejjednodušším řešením a zároveň efektním kombinačním prvkem při variabilním rytmizování fasády. Perret tak musel řešit už jen výplň ploch mezi prvky struktury a eventuálně okny ve vertikálních pásech. Řešení uspokojivé z ekonomického,

²⁰⁰ Julien Gaudet, (pozn. 28), s. 33.

²⁰¹ L'église Notre-dame du Raincy, *L'Architecture*, 1923, s. 263-270.

²⁰² Viz H. Lemonnier (dir.), Procès-verbaux de l'Académie royale d'architecture, 1671-1793, Paris 1911-1929, vol. I, s. 121, in: James Njoo, Apparence et vérité: une rhétorique de la structure, in: Jean-Louis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert (edd.), *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 129-132.

²⁰³ Julien Gaudet, *Éléments et théorie de l'architecture* I, in: ibidem, s. 132.

estetického a funkčního hlediska našel v tenkých prefabrikovaných betonových deskách, litých často přímo na staveništi. Collins se domnívá, že Perret byl první, kdo u domu v ulici Raynouard kombinoval odlévání železobetonové struktury i výplňových materiálů přímo na stavbě. Pro určitý typ staveb byly standardizovány desky i fixační trámký, které mohly být variabilně použité.

Nezastírat konstrukci však neznamenal nutnost nechat beton odkrytý, Perretové užívali celou škálu povrchového pojednání fasád, ale struktura musela být vždy zřetelná .

Dualita struktury a výplně má důležité konsekvence na koncepci Perretova prostoru. Architekt využívá možnosti nabízené železobetonovou strukturou, aby definoval nezávislým způsobem formu prostoru a formu struktury. Uvnitř jeho architektur geometrie vertikálních struktur skanduje a moduluje organizaci prostoru. Přejchody mezi jednotlivými místnostmi jsou pojednány s gradací evokující klasicismus, včetně enfilády (à la Blondel) užitá pro některé luxusní vily a vlastní byty, kde je prostor rozvržen do dvou systémů – hlavních místností s enfiládou a obslužných místností.

*„Tato velká trámová architektura doplněná výplní tvoří rámec pro sochařství a malířství“, které se pro Perreta „stává čím dál nezbytnější pro navrácení lidského měřítka stavbám, které stavěny za pomoci výkonných strojů jsou spíše dětmi stroje než člověka“.*²⁰⁴

4.1.12. Stálé a přechodné podmínky architektonické tvorby, role tradice, aspirace na věčnost

*„Když jsou uspokojeny přechodné a stálé podmínky,
stavba, podřízena člověku i přírodě,
získá charakter, styl, bude harmonická.
Charakter, styl a harmonie vytyčují cestu,
která prostřednictvím pravdy vede ke kráse“.*²⁰⁵

V programovém textu *Architecture* propracovává Perret další ideu, spojenou s klasickým dědictvím. Začíná odlišovat podmínky architektonické tvorby přirozené a trvalé a podmínky přechodné. Mezi podmínky trvalé patří přírodní zákony stability,

²⁰⁴Auguste Perret, *Architecture*, (pozn. 122), s. 256.

²⁰⁵Auguste Perret, *Contribution*, (pozn. 121), s. 457.

vlastnosti materiálů, atmosférické změny, optické iluze, zařazuje sem i „*univerzální a věčné významy určitých linií*“. Přechodné podmínky, závisující pouze na lidech, jsou určení, funkce, užívání, předpisy, móda. Odlišení trvalých a přechodných podmínek se objevuje nejen u Valéryho a Andrého Gida, ale už od počátku století v diskusi o kriteriích nadčasového umění. Konečně, jak poukázal Christian Freigang²⁰⁶, nalezneme pojmy pozitivní krásy (přírodní danosti) a libovolné krásy (konvenční okolnosti) v teoretických traktátech konce 17. století, u Charlese Perraulta. Také u Jacquese-Francoise Blondela nalezneme důraz na přírodní zákony, z nichž se rodí krása řádu a harmonie.

Podle Perreta stárne budova tím méně, o co více je podřízena přirozeným podmínkám. Z historických staveb podle Perreta obstály jen ty, které naplňovaly obojí podmínky stavění. Perret je přesvědčen, že díky bohatým zkušenostem a perfektní znalosti systému železobetonové konstrukce i trvalých podmínek stavění a se zřetelem k podmínkám přechodným může vytvořit Architekturu.

V průběhu třicátých let se upevňuje jeho idea železobetonového řádu a v souvislosti s větším důrazem na tradici se zdůrazňují ideální a nadčasové hodnoty umění. „*Stavba je určena k trvání, má tvořit minulost, minulost, která prodlužuje život. Tak staré památky tvoří půvab starých zemí*“.²⁰⁷ V souvislosti s touto památkářskou myšlenkou se objevuje Perretův nadále oblíbený termín, že dílo má být *banale*, obyčejné, vypadat, „*jakoby existovalo odjakživa*“. Umění nemá „*překvapovat ani dojímat*“, neboť to jsou pocity dočasné.

„*Všechno hodnotné umění uniká času. Není včerejší, dnešní ani zítřejší. Je věčné. To je velmi výrazný rozdíl mezi vědeckým poznáním sledujícím od hypotézy k hypotéze, od revize k revizi pravdu, aniž by ji kdy dokázalo uchopit*“.²⁰⁸ Tradice však pro Perreta neznamena opakování starých forem, ale naopak živý a odvážný vzlet, který obdivuje u mistrů minulosti. Pokud se jim máme vyrovnat, musíme řešit naše problémy s prostředky, které máme k dispozici. Mezi svými soupeřníky hodnotí Perret jako „nejživější“ ty, kteří nejlépe pochopili a nejvěrněji oživili lekci starých mistrů. Jak máme tento jeho názor vnímat, ukazuje na příkladu rekonstrukce katedrály, kdy tvrdí, že by stavitelé katedrál, měli-li by před sebou úkol uzavřít katedrálu poškozenou válkou, jistě použili rovnou střechu, což by bylo jak

²⁰⁶ Christian Freigang, Sources et prémices de l'édifice théorique, in: Jean-Louis Cohen-Joseph Abram-Guy Lambert (edd.), *Encyclopédie Perret*, (pozn. 52), s. 156-157.

²⁰⁷ Auguste Perret, *Architecture*, (pozn. 122), s. 256.

²⁰⁸ *Entretien avec M. Auguste Perret*, (pozn. 178), s. 325.

ekonomicky, tak esteticky vhodnější řešení než klasická střecha, neboť by dosáhli výraznějšího kontrastu horizontály lodě s vertikálou věží.

4.1.13. Abri souverain

*„Architekt je konstruktér,
který prostřednictvím trvalého
uspokojuje přechodné.
Je to on, kdo díky daru komplexu vědění a intuice
koncipuje „portique, un vaisseau, une nef“ -
dokonalý přístřešek,
schopný pojmout ve své jednotě
rozdílné orgány nezbytné pro jeho funkci“.*²⁰⁹

Ideu „*abri souverain*“ – což bychom mohli překládat jako suverénní nebo ještě lépe dokonalý přístřešek, Perret představil zároveň s rozlišením trvalých a přechodných podmínek jako konstrukční systém zakládající vznešený a harmonický příbytek člověka. Formulaci této myšlenky nalezneme v aforismu z roku 1943 ze záhlaví této kapitoly.

Pojmy, které Perret používá: „*portique*“ – portikus jako aluze na antický chrám – střechu nesenou řadou sloupů; a „*vaisseau*“ či „*nef*“ – oboje synonyma pro označení podélného kostelního prostoru, ukazují dva modely, podle kterých rozvíjel ideu „*abri souverain*“. Tyto dva modely odpovídají Perretově rozlišování mezi antickou chrámovou architekturou, kde vše podstatné se odehrává venku, a gotickou architekturou, která má naopak sloužit k pojmnutí co největšího počtu lidí a její fasády se „*obrací dovnitř*“, vytváří „*spíše krajinu než architekturu*“.²¹⁰ První ztělesnění typu lodi představuje kostel v Le Raincy a oddělení nosné struktury od struktury stěny. Zároveň ovšem, jak ukázal Roberto Gargiani, se technická řešení odkazují k různým obdobím – antice, gotice i francouzskému klasicismu. Cituje Perretova slova z rozhlasového vysílání z roku 1936: „...v železobetonové

²⁰⁹ Auguste Perret, aforismus publikovaný v č. 3-4, *Techniques et Architecture* III, 1943.

²¹⁰ Auguste Perret, Les besoins collectifs et l'architecture, in: *Encyclopedie francaise* XVI, 1935, přetištěno in: *Anthologie*, s. 273-288.

*architektuře, jako v architektuře gotické, je váha sváděna do pilířů na místo toho, aby spočívala na zdech. Na první pohled by se tedy mohlo zdát, že by se betonová architektura, co se týče forem, měla podobat gotické. Ale kovové výztuže nám umožňují obejít se bez opěrných oblouků, nezbytných pro středověké stavitele. Z toho vyplývá hluboký rozdíl ve vzhledu. Vnějšíkově tíhneme spíše k architektuře antické, ale z racionálního důvodu: antická architektura imituje původní dřevěnou architekturu; a naše bednění je dřevěné. Nápadná příbuznost, která byla rozpoznána, spočívá tedy v technice, nemůže být v žádném případě považována za naši fantazii či libovůli“.*²¹¹

Požadavek skrytí opěrných pilířů položil již Marc-Antoine Laugier a založil tak diskusi o věrohodnosti architektury – primátu formální rovnováhy klasického konstrukčního systému versus expresi sil gotické struktury. Perretovy stavby představují vyústění linie založené Laugierem a zastávané Jacques-Francoisem Blondelen a Julienem Gaudetem. A byl to Le Corbusier, kdo v poznámce o kostelu v Le Raincy v *Almanachu d'Architecture moderne* použil termín „abri“ jako výsledku nejdokonalějšího konstrukčního systému.

Obdobně první příklad typu portiku můžeme vidět ve výstavních stavbách z roku 1925, ve zcela jednoduché a exemplární podobě u pavilonu nakladatele Alberta Lévyho a Librairie centrale des beaux-arts a komplikovaněji je toto téma zpracováno ve výstavním divadle. Pavilon „visel“ z nábřeží Seiny nad břehem řeky jako malý dřevěný chrám přístupný z nábřeží širokým schodištěm.

Od Cortotova sálu pak Perret propracovává ideu dvou samostatných řádů – jednoho vynášejícího zastřešení a druhého přináležejícího vnitřní struktury, která dozrává v monumentálních budovách Mobilier National a Muzea veřejných prací. „Abri souverain“ hlavního řádu ztělesňuje trvalé pomínky svým přísným rozvrhem a vnitřní struktura svou variabilitou dle funkcí zase podmínky přechodné.

²¹¹ [L'architecture du béton armé. Un entretien avec M. Auguste Perret], (pozn. 193), s. 299.

4.1.14. Urbanismus, regionalismus, památková péče

„*Město je živý organismus, jehož zdraví, bezpečnost, klid a životní blaho závisí na harmonickém fungování všech prvků, které ho tvoří*“.²¹²

Aktuálním tématem raných dvacátých let nejen ve Francii byl komplex otázek týkajících se moderního urbanismu a bydlení, otevřený v souvislosti s nutností poválečné obnovy. Úvahy o obnově ničené země se objevovaly již v průběhu války. V roce 1916 byla v Paříži uspořádána výstava na téma obnovy města *Cité reconstituée*. Le Corbusier zvažoval, zda na ní představí svůj projekt *Dom-Ino* a žádal Perreta o jeho názor na výstavu. Podle dopisu, který zaslal Le Corbusier Maxi Du Bois,²¹³ Perret odmítl vlastní účast s komentářem, že výstava je projekt kliky Charlese Plumeta, Frantze Jourdaina a dalších, která nevydá žádné smysluplné výsledky. Protože jsou to oficiální architekti, kteří vždy získají „vše“, ať je jejich návrh jakýkoliv. Sám Perret by zvolil spíše cestu praktickou, založení podniku, který by nabízel kompletní stavby za smlouvenou cenu na klíč. Perretův názor, že třeba nahradit „představení, komedii, činy“ Le Corbusier plně sdílel.

Perretovy představy o způsobu obnovy měst přináší nepublikovaná odpověď na anketní otázku *Obnova nebo přestavba?*²¹⁴ Perret přistupuje k problematice výběrovým způsobem: pro obnovu se vyslovuje v případě, že jde o budovy cenné historicky či esteticky, i když jsou zcela zničeny. Případně vidí možnost i v zakonzervování stávajícího stavu jako mementa války. V ostatních případech je pro zásadní přestavbu vycházející z aktuálních potřeb, za použití moderních materiálů a postupů.

Katastrofální stav francouzských měst a vesnic po skončení 1. světové války aktualizoval úvahy o moderním urbanismu i postoj k regionalismu. Pakliže základní rysy regionální architektury jsou určeny materiálem a klimatem, může být napříště ovlivňovaná pouze klimatem, říká Perret. Proti snaze obnovovat stavby za použití původních materiálů, které se však již v regionu nevyskytují, což označuje za

²¹² Marcel Pays, *Esthétique urbaine. L'adaptation des villes aux exigences de la vie contemporaine*, *Excelsior*, 25. srpna 1921, in: *Anthologie*, s. 106.

²¹³ Le Corbusier Maxi Du Bois, 17. 4 1916, in: Marie-Jeanne Dumont, (pozn. 45), s. 167.

²¹⁴ Auguste Perret, [Restoration ou reconstruction?], [1917-1918], strojopis, přetištěno in: *Anthologie*, s. 99-100.

falešný regionalismus, staví možnosti železobetonu, jako materiálu nejlevnějšího, využitelného všude. Jak příklad mohou sloužit průmyslové stavby, například mosty. Proto při příležitosti kritických poznámek na adresu Výstavy dekorativního umění vyčítá Perret pavilonům reprezentujícím francouzské regiony, kolonie či francouzskou vesnici užívání tradičních materiálů, zatímco Československo se prezentuje železobetonovou stavbou. Na druhou stranu nechce být ortodoxní vyznavač železobetonu, za chef-d'oeuvre zmíněné výstavy považuje pavilon Královské manufaktury v Kodani, postavený z hojného místního materiálu - jedlových fošen, hranolů a latí.

V odpovědi na časté anketní dotazy Perret hlásal nutnost výstavby moderních obcí, které by řešily současně vzájemně propojené aktuální problémy měst – dopravní síť, kanalizaci, zdravé bydlení, obchodní a průmyslové části, školy a veřejné stavby. Využití nutnosti poválečné obnovy pro velkoryse rozvržené urbánní celky plánované v širším regionálním měřítku ovšem vyžaduje rozumnou spolupráci městských správ a státu. Perret se po právu obával, že využití jediné pozitivní věci, způsobené válkou, nebude pro převahu privátních, úzkoprských zájmů a neschopnosti koordinovat úsilí a sjednotit finanční prostředky možné. „*Poškozená města, která se mohla zrodit blahobytnější, si pravděpodobně na další století zachovají své jizvy*“.²¹⁵

V oblasti velkoměstského urbanismu vytyčuje Perret nutnost jeho rozšíření na třetí, vertikální dimenzi.²¹⁶ Navazuje na svou předválečnou vizi města budoucnosti s 250 metrů širokými ulicemi a domy-věžemi „*dotýkajícími se mraků*“. Stopadesátimetrové až dvousetmetrové věže by měly střední šachtu pro výtahy, kolem by byly rozloženy byty po diagonálách, všechna okna, zasazena do vertikálního kanelování, by mířila ven, vyšší patra by byla propojena lávkami, na nich a na střeších by byly zavěšeny zahrady.

Ve spodních patrech by mohly být služby a v podzemí „továrna“ domu – strojovna výtahů, ventilace, topení, pumpy. Domy by měly být vybaveny pneumatickou poštou, automatickým svodem odpadů, restaurací s donáškou do bytu a automatickým odvozem špinavého nádobí, jeslemi a školou, obchody, garážemi. Toto své zcela aktuální téma kolektivního bydlení odmítá Perret spojovat

²¹⁵ Marcel Pays, *Esthétique urbaine*, (pozn. 212), s. 105.

²¹⁶ Ce que j'ai appris à propos des villes de demain. C'est qu'il faudrait les construire dans des payes neufs. *L'Intransigeant*, 25. listopadu 1920, in: *Anthologie*, s. 102-103.

s Fourierovou falanstérou, ve shodě se sociálními tématy avantgardní architektury soudí, že tyto výhody mají osvobodit člověka.²¹⁷

Perret se v průběhu první poloviny 20. let pravděpodobně nechal inspirovat křížovým půdorysem Le Corbusierových mrakodrapů, jako nejstabilnějším a nejekonomičtějším řešením. „Život v takových domech je zdravý a uklidňující, je zde možno těšit se z výhod venkova...Mouchy, prach, odporný hluk, který vytváří lidská existence...nedolehnu nikdy čtrnáctého poschodí“.²¹⁸

Deska, na které by bylo město založeno, by byla ve výšce 10 až 20 metrů, skrývala by vše, co bylo dosud ukryto pod zemí: pohon pro elektrické vytápění, svody odpadů, těžkou dopravu, stanice metra propojující střed se zahradními předměstími do vzdálenosti 100 km, křižovatky železnic obsluhujících město, přístav v případě, že se jedná o přímořské město. Cirkulace by byla umístěna do paralelních vozovek dle druhu vozidel v ose avenuí, křižovatky mimoúrovňové. Perretovy vize zahrnovaly ohromná náměstí s administrativními budovami a centrální věží pro osm divadel. Řeku putující mezi monumentálními nábřežími. Nejdříve si Perret toto své titánské město neumísťoval do centra Paříže, ale na vhodné volné půdě.

Posléze však začal rozvíjel své představy i v rámci stávající struktury Paříže, a to v tehdejší vojenské zóně dosahující délky 25 km v severozápadní části města, která by mohla být vybavena domy-věžemi pro 3000 obyvatel. Budoucí centrální náměstí si Perret představoval na místě shluků nejstarších částí města kolem radnice a Louvru²¹⁹. Perret věřil, že by železobeton by překonal i obtíže spojené se složitým geologickým podložím Paříže. Částečně tyto abstraktní vize konkretizoval ve svých nerealizovaných projektech – v návrhu soutěže bratří Rosenthalů na úpravy porte Maillot (1930), v soutěžním projektu úprav Trocadéra (1933), v urbanistické studii pro mezinárodní výstavu v roce 1937.

Ve třicátých letech se k otázkám urbanismu Perret částečně vyslovuje rámci textu do encyklopedie kapitolou *À la ville, autrefois* (Kdysi ve městě), když se po

²¹⁷ Jean Labadié, Les cathédrales de la cité moderne, *L'illustration* LXX, č. 4145, 12. srpen 1922, extrakt in: *Anthologie*, s. 111-114.

²¹⁸ Ce que j'ai appris à propos des villes de demain, (pozn. 216), s. 103.

²¹⁹ Jean Labadié, (pozn. 217), s. 111. „Co se týče centra města, čas se postará, aby je zadaptoval na nové formy. Nikdy tomu nebylo jinak. Nejstarší pařížské ulice jsou kolem radnice a Louvru. Tyto staré bloky... nejsou snad nic jiného než centrální náměstí budoucnosti...“

historickém exkursu věnuje bydlení budoucnosti. Velmi podrobně²²⁰ probírá požadavky na kvalitní bydlení, počínaje orientací budov, aby bylo dosaženo co nejlepšího přirozeného osvětlení a větrání. Věnuje se cirkulaci v rámci budov, jejich struktuře, technickým otázkám jako je nehořlavost a odolnost proti parazitům, vodotěsnost, řešení střech (ze zkušenosti již zná nevýhody plochých střech – náročná konstrukce a údržba a časté provlhání), tepelné a zvukové izolaci, elektřině a elektrickému osvětlení, topení, ventilaci, hygieně a vnitřnímu zařízení. Další části připravovaného textu byly věnovány kolektivnímu bydlení, moderní zahradě a organizaci stavby.

Perretovy urbanistické představy byly opět aktualizovány v průběhu celých čtyřicátých let v souvislosti s úvahami o způsobu řešení rekonstrukcí poničené země. Jako nejvlivnější architekt první poloviny 20. století ve Francii²²¹ je dotazován často na názor na rekonstrukce. Perret se znovu vrací k otázce regionalismu, který považuje za přirozený fenomén, ale jen tehdy, když vychází ze správného uplatňování stavebních prostředků nabízených regiony. Sám má slabost pro krásný kámen a ohodnotí i šikmou střechu. Jako ekonomičtější řešení však preferuje železobeton a rovnou střechu. Na druhou stranu oceňuje, že leckde v regionech se udržuje levná a nenáročná technika hliněných domů – „*pisé*“, kterým nechybí půvab a dokážou přežít staletí. Proč ji nevyužít a třeba i neuzavřít rovnou střechou, když schází dřevo?

Perret zůstal celý život zastáncem klasického pravoúhlého urbanismu a doporučoval zakládat moderní města vedle poškozených center. Byl též příznivcem aglomerací vzniklých sloučením několika stávajících menších center jako efektivnější urbánní jednotky.

Tyto úvahy byly postaveny před novou realitu na konci války, kdy již bylo jasné, že škody dosahují katastrofálních rozměrů. Statisíce lidí žilo v nepředstavitelně ubohých podmínkách, ale nechtělo odejít ani ze zcela zdevastovaných měst jako např. Caen. Lidé netoužili po novém městě v těsném sousedství. Toužili znovu po svých původních domech. Perret si také uvědomuje, že ne vždy lze postavit nové město vedle starého – z důvodů geologických, z důvodů ochrany některých hodnotných staveb. Perret se vrací také k ideji

²²⁰ V perretovském archívu se zachovaly tři verze, z nichž nejdelší a nejobširnější o 98 stranách byla reprodukována v *Anthologie*, s. 330-384.

²²¹ Maximilien Gauthier, Pour une architecture sociale, *Beaux-Arts*, 11.4.1941, in: *Anthologie*, s. 406.

dusaných hliněných domů krytých došky. Uznává, že tyto stavby jsou skvěle izolující a pohodlnější, než by si člověk myslel. Rovněž uvažuje o prozatímním vojenských baráků.

Otázka regionalismu v této situaci přestává hrát významnější roli, regionalismus začíná definovat pouze jako respektování klimatu jednotlivých regionů (které se může projevit počtem či velikostí oken atd.)

Zoufalá poválečná situace s nedostatkem financí je jasný argument pro to, aby trvalá výstavba byla řešena sériově. Betonová kostra se bude odlévat na místě, výplně lisovat v továrně. Aby Francie dokázala zacelit válečné rány a zejména ubytovat statisíce lidí bez domova, apeluje Perret na celý národ, aby si vzal příklad z Ruska a zapojil se do stavebních prací, protože specializovaných pracovníků byl naprostý nedostatek. Projekční práce bude muset být napříště kolektivní, pod vedením jedné doktríny. V této době také Perret upouští od představy města z mrakodrapů s odkazem na americké zkušenosti, kde se již prokázalo, že to lidem nevyhovuje. V částečně zničených městech, kde je třeba určité památky zachovat, se musí prolnout nová zástavba se starou. *„Krásné a užitečné nemá být kladeno proti sobě. Tyto dva principy musí být sladěny“*.²²²

Sériová výroba, prefabrikace a normativnost se staly velmi frekventovanými tématy anket, které se od konce války v různých periodikách opakovaly. Perretův názor na tato témata zůstává konzistentní, pročítání těchto anket však ukazuje, že vláda, na jejichž bedrech spočívala tíha rozhodnutí i financování, váhala. Pro prefabrikaci Perret opět nalézá argument v historii – cihla je přece takový precedent. Odkazuje také na Anglii, kde stát již dal zakázku na desetitisíce hliníkových a betonových prefabrikovaných domů, zatímco ve Francii se o tom pouze mluví a nic se neděje. Jako odpověď na pochybnosti o estetické hodnotě takových staveb uvádí jako modelový příklad prefabrikace Citroën, *„malý chef-d'œuvre přesnosti a estetiky“*.²²³ Ovšem pouze velký průmysl je schopen zajistit takovou výrobu.

Perret se snaží očistit termín normalizace od nálepky uniformity. Používá srovnání s hudbou, která dokáže vyjádřit nejrozumnější pocity dokonale normalizovanými prostředky. Stejně jako hudba i architektura je umění syntézy a

²²² Waldemar George, Reconstruire la France, *Quadrige*, srpen-září 1945, in: *Anthologie*, s. 430.

²²³ S. Gille-Delafon, Pour ou contre la préfabrication, (extrakt), *Arts*, 27. prosinec 1946, in: *Anthologie*, s. 437.

normalizace, je-li provedena soudně, má umožnit rozlet talentů, realizaci všech idejí, uspokojení všech přání. Normalizace je základním předpokladem sériové výroby, významně snižuje ceny a stavební lhůty. Normalizaci Perret nazývá „řádem, neoddělitelným od svobody, jejíž je prvotní podmínkou“.²²⁴ Poukazuje na normalizační kroky, které již byly učiněny – od dvacátých let jsou normalizovány podlahy, schodiště, patra, dveře, cihly atd. Princip prostorové normalizace má zajistit soulad jednotlivých normalizací a to nazývá modulace. Tato disciplína o proporcích musí zvolit společný modul různých dimenzí stavby. Rozhodně odmítá strach ze standardizace s poukazem na standardizaci oděvu. Jako příklad takové standardizace uvádí aluminiové prefabrikované domy, které lze vyrobit rychle a levně. A ve srovnání s letadly připouští i jejich krásu.

Konkrétněji mohl Perret úvahy o podobě znovupostaveného města rozvíjet v souvislosti s výstavbu Le Havru. Uvědomoval si, že lidé si většinou přejí malý dům v zahradě, ale také fakt, diskutovaný celou první polovinu 20. století, že toto řešení je ze všech nejdražší. I když by byly domy vyráběny typově v továrnách a montovány na místě, zůstávají vysoké náklady na pozemek, rozvody atd. Perret se opět inspiroval řešením, aplikovaným ve Spojených státech (a samozřejmě nejen tam), budování čtyřpatrových bloků domů o čtyřech bytech na patře, bez výtahů. Pokud budou vybaveny výtahy, mohou mít 10 i více pater. Harmonické město by mělo podle Perreta zahrnovat všechny tyto typy budov. Rozvržení sítí ulic, náměstí a bloků v Le Havru určil ortogonální rošt. Na dávnou ideu desky, na níž by bylo město položeno, navázal Perret snahou o obobnou desku, zvyšující uliční síť o 3,5 metru.

4.1.15. Contribution à la théorie de l'architecture

Perretovy aforismy si musíme představit jako myšlenky, obráběné více než deset let do maximální hladkosti, maximální koncentrace. První aforismy publikoval autor od počátku 40. let v časopise *Techniques et Architecture*, kde také vyšla původní verze *Contribution* ve speciálním čísle s názvem *Construire. Doctrines et Programmes*, vedle dalších textů jako Athénská charta a Definice architektury od Le Corbusiera.

²²⁴ Auguste Perret, *Aperçu d'ensemble*, *Courier de la normalisation*, březen až květen 1948, in: *Anthologie*, s. 443.

Právě pro nekonečné opakování frází, které se staly aforismy, bylo *Contribution* později považováno za jakýsi zákoník normativních principů a morálních pravidel určených pro praktiky.

Joseph Abram²²⁵ však rozhodně tento výklad odmítl s odkazem na organičnost, s níž se toto dílo vřazuje do linearity Perretova diskursu. Poukázal na význam *Contribution* jako vyústění Perretovy intelektuální konstrukce projevující se ve výjimečné komplexnosti díla, zahrnujícího zároveň otázky teoretické, historické a estetické. Odmítl redukovat jeho obsah do moralistní dimenze racionalismu, která u Perreta jistě neschází, ale spíše v něm vidět očistění, zhuštěný plod dlouhé tradice francouzských traktátů o architektuře. V několika stech slovech *Contribution* Perret dokázal zaujmout stanovisko ke všem velkým otázkám položeným jeho předchůdci: definice architektury, původ a rozsah disciplíny, materiály, historie stavění, určení, kompozice, proporce, ornament, vztah k jiným disciplínám.

Není bez zajímavosti, že formu aforismu rád užíval nejen Perretův učitel Julien Gaudet, ale i řada dalších Perretových současníků – Henri Sauvage, Adolf Loos a později Mies van der Rohe nebo Louis Kahn. Jejich užíváním se Perret hlásil k slavným předchůdcům i současníkům z řad spisovatelů, básníků, kritiků a filosofů, jejichž citáty své aforismy rád doprovázel.

²²⁵ Josef Abram, *La Pensée comme matière. La construction théorique dans l'œuvre d'Auguste Perret*, in: *Anthologie*, s. 37.

4.2. APENDIX I.

Auguste Perret a Paul Valéry

„Často se mi zdálo, napsal Paul Valéry, že dojem krásy se rodí z přesnosti a že určitý druh rozkoše se zrodil z téměř zázračné shody předmětu s funkcí, kterou měl naplnit.“²²⁶

Ještě za Perretova života začali někteří autoři propojovat osobu Perretovu s postavou architekta z Valéryho textu *Eupalinos čili architekt*.²²⁷ Retrospektivním pohledem se mohlo zdát, že Perret představuje vtělení starobylé disciplíny, kterou představuje architektura a které skládá poctu svou poémou.

Jaký význam měl tento text, „obecně považovaný za jeden z nejkrásnějších a nejsuggestivnějších textů, které kdy byly o architektonické tvorbě napsány“,²²⁸ pro architektonický diskurs své doby? Aby neoslaboval sílu své analýzy, odmítl Valéry uvádět příklady. Snaha předvést čistou metodu a v obecných a věčných hodnotách smysl stavění nesnesla jakoukoliv konkretizaci. Jakým způsobem lze číst Valéryho reflexi, se snaží osvětlit Bruno Foucart ve stati o Paulu Valérym a soudobé architektuře. Paradoxně původní vydání textu mělo za úkol doprovázet architektonická i umělecká díla dle výběru módních architektů a dekorativních designérů Luise Süe a Andrého Mara, s nimiž ale text neměl nic společného. Ba dokonce Valéryho *Eupalinos* proklamuje svůj odpor vůči tomuto dekorativnímu umění. Valéry byl skutečným milovníkem architektury, ale jeho architektonický vkus, patřící spíše 90. létům 19. století, byl již poněkud zastaralý. Stejně jako Perret byl vášnivým čtenářem Viollet-le-Duca, Choisyho a také Owena Jonese. Také on přebírá viollet-le-ducovské hodnocení historické architektury, oceňuje půvab a lehkost gotiky a odsuzuje renesanci a období francouzského klasicismu.

²²⁶ Guillaume Janneau, La technicité moderne. Les „moyens“ nouveaux de la construction, *L'Exportateur français*, 27.5. 1926, přetištěno in: *Anthologie*, s. 169.

²²⁷ Jedno z prvních přirovnání Perreta, jako komplexního architekta ve smyslu Valéryho Eupalina nalezneme v rozhovoru Guillaume Janneaua s Augustem Perretem, La technicité moderne, in: ibidem, s. 166-169.

²²⁸ Bruno Foucart, Paul Valéry devant l'architecture de son temps, Eupalinos et Auguste Perret, in: *Paul Valéry et les Arts* (kol.), Arles, 1995, s. 37.

Ale v soudobé architektuře nenachází ani tu „*nejskromnější kvalitu*“ architektury klasické, což byla schopnost vyprávět. V racionalistickém triumvirátu formy-materiálu-funkce upřednostňuje dvě první a z materiálů uznává pouze kámen, který považuje za národní materiál. Pouze díky němu lze nalézat nejlogičtější formy, tak jako to dokázali francouzští gotičtí kameníci. Žádný ze současných materiálů ani architektů nezískal Valéryho důvěru.

Příklonem k vernakulárním venkovským stavbám, ať to byl kostel nebo později dům, které představují pro Valéryho plody země, tradice a vědění, se řadí k regionalistickému hnutí, sílícímu mezi válkami až po manifestaci na mezinárodní výstavě v Paříži 1937. Tak se tři významné proudy meziválečné francouzské architektury mohly dovolávat *Eupalina* - art deco, regionalismus a moderní klasicismus. Bruno Foucart se tedy domnívá, že spíše než Perret inspiroval Valéryho, Valéryho *Eupalinos* inspiroval Perreta, a dokonce vidí v *Contribution* svým způsobem pozdní a konečnou odpověď na *Eupalina*.

Vztahem Valéryho a Perreta se zabýval podrobněji též Joseph Abram.²²⁹ Poukázal na to, že anachronické čtení *Eupalina*, psaného v roce 1921, se spojuje s postavou Perretova zralého období 30. let, kdy již plně formuloval svůj teoretický projekt výstavby nového klasického řádu založeného na technice železobetonu. Podle Abrama Valéryho *Eupalinos* spíše věštecky předjímá diskursivní trajektorii tří desetiletí Perretovy intelektuální práce s formou. K osvětlení Perretova tvůrčího myšlení použil Abram srovnání s jinými Valéryho spisy - *Carnets*, kde Valéry nejkomplexněji evokuje problémy tvorby, když překračuje oblast literatury. Valéry jako autor *Ego Scriptor* a *Petits Poèmes abstraits* představuje pro Abrama prostředek analýzy, aby vyzvedl současnost Perretova díla a vnitřní dynamiku jeho invenčních nástrojů. Podobně, jako byl Valéry kritickým úsilím zbaven nálepky paséisty, utužovatele neoklasicismu, „technika“ a „intelektuála“, mohl by i Perret být očištěn z označení ztuhlého neoklasika. Stejně jako Perret toužil po ideálu čisté architektury²³⁰, Valéry snil o „*přesném psaní lhostejného obsahu*“ – ideálu „*hyperkontrolovaného díla, vedeného objektivním procesem*“.²³¹ Právě v hledání díla objektivního, odolávajícího času, v ovládnutí slova, jeho rezonance a spojování, představuje dle Abrama největší Perretův architektonický vklad.

²²⁹ Josef Abram, *La Pensée comme matière*, (pozn. 225), dále idem in: *Perret et l'école du classicisme structurel*, (pozn. 39).

²³⁰ Jeden z Perretových aforismů zní: „Čistá architektura. Tvorba Ducha.“

²³¹ Josef Abram, *La Pensée comme matière...*, (pozn. 225), s. 36.

4.3. Apendix II.

Auguste Perret a Le Corbusier

„Lze si těžko představit větší kontrast dvou tváří, větší protiklad osobností, než jaký vytvářely postavy těchto dvou vynikajících moderních architektů. Perretův kulatý obličej, s jemnou, prorůžovělou pletí, mírný pokojný pohled a měkce zbarvený hlas, věneček světlých vlasů pod plochým slamáčkem, a Le Corbusierova ostře řezaná tvář, na níž i kůže působila drsně, pohled při debatách útočně zaměřený, který se ovšem při běžných společenských setkáních skrýval pod napůl sklopenými víčky“.

Marie Prušáková/Honzíková²³²

Prosazování vlastních názorů, boj o vlastní pravdu pochopitelně dostává každého „hrdinu“ do řady půtek disputací i otevřených nepřátelství. Nejinak tomu bylo v případě Auguste Perreta, který se stal terčem řady útoků již před vlastním teoretickým vystoupením svými odvážnými realizacemi. Z řady polemik, které později vedl, svým významem všechny předstihuje již zmíněná kontroverze s Le Corbusierem.²³³

Oč v tomto konfliktu mezi mistrem a jeho bývalým spolupracovníkem vlastně šlo? Vždyť do něj vstoupili bojovníci z jedné strany barikády proti dosud vládnoucímu silnému konzervativizmu L'École des Beaux-Arts. Oba architekti shodně proklamovali základní požadavky moderní architektury - co nejlepší vyřešení architektonické úlohy z funkčního a ekonomického hlediska, oba propagovali rovné střechy a volný půdorys, realizovatelný pomocí železobetonové

²³² Marie Prušáková/Honzíková, *Když hoří obrazy*, Praha 1989, s. 90.

²³³ Vztah těchto dvou osobností byl průběžně komentován a stal se předmětem řady studií, nejpodrobněji v Giovanni Fanelli - Roberto Gargiani, *Perret e Le Corbusier confronti*, Laterza, Rome/Bari 1990, dále ve statích Bruno Reichlin, Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier, *Daidalos*, září 1984, s. 65-78. - Perret, Le Corbusier, Divergences et connivences, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 249, únor 1987, s. 46-47. - Pierre Saddy, Deux héros de l'époque machiniste, ou le passage du témoin, in: *Le Corbusier. Une encyclopédie*, ed. Jacques Lucan, Centre George Pompidou, 1987. Poměrně nedávný objev Le Corbusierových dopisů Augustu Perretovi, vydaných v roce 2002 v edici Linteau s komentářem a poznámkami Marie-Jeanne Dumont pomohl lépe osvětlit jak vztah Le Corbusiera k Augustu Perretovi, tak korigovat dosavadní pohledy na Corbusierovy umělecké počátky a zrání.

struktury, oba se snažili využít vědeckotechnologický pokrok pro své záměry. Jaký byl tedy neuralgický bod jejich vztahu? Jednalo se o podstatné otázky určení architektury, otázky ideologické či estetické, nebo konflikt způsobila žárlivost domýšlivého mistra na talentovaného žáka? Protože rozkrytí těchto otázek významně doplňuje teoretický i osobnostní profil Augusta Perreta, je tomuto tématu věnován poněkud obsáhlejší Apendix.

*

Charles-Édouard Jeanneret, budoucí Le Corbusier, dorazil poprvé do Paříže na jaře roku 1908,²³⁴ aby se zdokonalil v povolání, které mu předurčil jeho učitel Charles L'Eplattenier na provinční umělecké škole v rodném městě La Chaux-de-Fonds. Učinil tak navzdory přání svého učitele, aby své architektonické vzdělání získal u mistra vídeňské školy Josefa Hoffmanna, a obavám rodičů z bohémského života v Paříži. Ucházel se o místo u renomovaných architektů dosud módního Art Nouveau. Když neuspěl v žádném ateliéru, vyzval ho Eugène Grasset, původem rovněž Švýcar, jehož kniha *Méthode de composition ornamentale* byla chloubou L'Eplattenierovy knihovny, aby zašel k dosud ne příliš známým bratrům Perretům.

U bratrů Perretů pracoval Jeanneret jako kreslíř na částečný úvazek 16 měsíců,²³⁵ s platem, který považoval za dostatečné živobytí. Auguste Perret si mladého umělce zcela podmanil a ten odmítal návrhy L'Eplatteniera vydat se okamžitě do Německa pro získání technických zkušeností: „U Perreta mi dávají velice zajímavou práci, při čemž se učím nové věci... Protože pracuji každý den v muzeích, je mi o to dražší svoboda, které se u Perretů těším.“²³⁶

V kanceláři bratrů Perretů se mu otevřel nový svět, v němž architektonické představy, praktické zkušenosti a ovládání technologií představovalo zdánlivě nevyčerpatelný zdroj informací. Dosavadní Jeanneretovo myšlení prošlo hlubokým přerodem, nicméně jen do jisté míry, protože v hloubce jeho osobnosti zůstala schémata, která se v něm zakořeňovala od útlého věku.

Historii architektury však Jeanneret před vstupem do perretovské kanceláře pozornost nevěnoval. Teprve v Paříži si uvědomil, jak nedostatečné je jeho vzdělání. Dopis L'Eplattenierovi z listopadu 1908 svědčí o tom, jaký náraz, ba šok, to pro něj byl. Jeanneret svého bývalého učitele obvinil z toho, že se vlastně

²³⁴ Do Paříže dorazil po zhruba ročním cestování - tříměsíčním putování po Itálii, kde na něj mimořádným způsobem zapůsobila kartouza Ema, půlročním pobytu ve Vídni a cestě přes Německo.

²³⁵ Počínaje 1. červencem 1908 do listopadu 1909.

²³⁶ Dopis z 21. 7. 1909, in: Marie-Jeanne Dumont, *Le Corbusier*, (pozn. 53), s. 42.

doposud nic nenaučil, že je lhář stejně jako Grasset a mnoho dalších, protože vlastně neví, co to architektura je. On sám se bude muset znovu ponořit do studia, aby opravdu porozuměl architektuře. V jednom z předchozích dopisů zpravuje L'Eplatteniera o svých studiích a stěžuje si na nedostatečné vzdělání z La Chaux-de-Fonds i v jiných oblastech, zejména v kresbě.

Přes zkušenosti, které posléze získal v Behrensově ateliéru, považoval Jeanneret pouze Perreta za skutečného učitele architektury, za mistra, který ho uvedl do principů velké architektury a zejména klasického architektonického myšlení. Marie-Jeanne Dumont upřesňuje význam, jaký měl pobyt Jeannereta v Perretově blízkosti.²³⁷ Nejednalo se o technické či grafické vzdělávání, ale o intelektuální obohacování: „*Byla to konverzace s Perretem, která ho nejdříve ohromovala, pak provokovala, podněcovala, okouzlovala do té míry, že si z ní nestále poznamenával úryvky.*“²³⁸

Zcela neznámý byl pro Jeannereta svět francouzské racionalistické tradice, jak jsme ho naznačili výše. Perret ho přivedl k četbě Viollet-le-Duca²³⁹ a odkryl mu základní principy racionalismu. V *Dictionnaire raisonné de l'architecture française* (tak významném pro Perreta v době jeho mládí) nalezneme Jeanneretovy poznámky svědčící o přímém Perretově komentáři i vlivu, jaký v té době na něj měl: „*M. Perret mi řekl: <Uchopte kostru a budete mít Umění>*“. Přes velikou původní Jeanneretovu nechuť ke klasické monumentalitě ho Perret na příkladu Versailles naučil oceňovat klasickou francouzskou architekturu.

Vedle práce v ateliéru a příležitostného sledování staveb prováděných firmou²⁴⁰ navštěvoval Jeanneret v Paříži muzea a knihovny a účastnil se přednášek na École des Beaux-Art (aniž by vstoupil do některého ateliéru), vedle historie i matematiky a statistiky.²⁴¹

²³⁷ S tím připomíná, že se Le Corbusier během svého pobytu v Behrensově kanceláři s velkým německým architektem ani jednou nesešel.

²³⁸ Marie-Jeanne Dumont, Le Corbusier, (pozn. 53), s. 13.

²³⁹ Paul V. Turner cituje zápis z exempláře *Dictionnaire Viollet-Le-Duca* uloženého v Le Corbusierově nadaci: „*Toto dílo jsem si koupil 1. srpna 1908 za první plat od pana Perreta. Koupil jsem ho, abych se učil, protože znajíc, teprve budu moci tvořit.*“ Viz Paul V. Turner, *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne*, Paris 1987, s. 64.

²⁴⁰ „*Na staveništích Perretů jsem viděl co je to beton, revoluční formy, které vyžaduje. Těchto 8 měsíců v Paříži mi křičí: Logika, pravda, poctivost, za snem o umění minulosti. ...Paříž mi říká: Spal co jsi miloval a zbožňuj co jsi spálil*“. Dopis L'Eplattenierovi ze dne 22. listopadu 1908, citováno in: Jean Petit, *Le Corbusier lui-même*, Genève 1971, s. 34.

²⁴¹ Le Corbusier vzpomíná, jak mu Perret řekl: „*Kdybych měl čas, dělal bych matematiku, která k ničemu není, ale formuje ducha*“. *Dělal jsem matematiku, která mi prakticky nikdy k ničemu později nebyla, ale snad mi formovala ducha*“. Citováno ibidem, s. 30.

Po odchodu z Paříže zdokonaloval Jeanneret své technické znalosti v Německu v kanceláři Petera Behrense a podnikl dlouhou cestu do střední a východní Evropy a Istanbulu.

Období od návratu z cest na konci roku 1911 do La Chaux-de-Fonds po Jeanneretovo přesídlení do Paříže v roce 1917 bylo Le Corbusierovým historikům poněkud zahaleno. Teprve objev asi 50 Jeanneretových dopisů Augustu Perretovi z let 1908-1917 poodkryl toto poslední období dozrávání a dosud nejasný důvod návratu do rodiště. Bohužel v opačném směru se korespondence nedochovala.

Pravděpodobně ne pouhou náhodou se Perret setkal s Jeanneretem na konci července 1911 v Istanbulu, kam první z nich pravidelně zajížděl kontrolovat stavbu francouzské ambasády architekta Chédanna. Perret nabídl svému bývalému spolupracovníkovi účast na projektu divadla na Champs Élysées. Ten lákavou nabídku nerad odmítl a v řadě dalších dopisů psaných po návratu z cest opět z La Chaux zaznívá lítost i stesk po Paříži.

*„Byl to pohřeb, smrt mého mládí... Protože L'Eplattenier, můj učitel a přítel, se mnou počítal. Připojil mne ke svému vyučování a můj úkol mne zavázal, zavazuje, zůstat.“*²⁴² Divadlo na Champs-Élysées Perreta proslavilo i ve Švýcarsku a Jeanneret se k němu hrdě hlásil: *„...de Praetere mi v Zurichu vyprávěl o nepříjemnostech s van de Veldem. Neznal vás, byl jsem velmi hrdý, že jsem mu mohl říct, že vás znám a že vás mám moc rád.“*²⁴³

Další dopisy přinášejí jak informace o Jeanneretově projekční práci.²⁴⁴ Snažil od počátku o prosazování železobetonu, vstupoval do soutěží, plánoval publikace, žádal také rady a doporučení.²⁴⁵ Prosazování se v předválečném Neuchatelsku bylo pro Jeannereta bolestně obtížné, sám píše v souvislosti se „zoufalými bitvami“ o neurastenii. V dopisech psaných od vypuknutí války líčí svoje zklamání z rozpolceného národa a hrdě se hlásí ke galskému příbuzenstvu, jehož situaci na bojištích bedlivě sleduje. Nadále také získává zprávy z kulturní Paříže, sleduje, jak se vytváří hnutí pro obrodu umění po válce, ale také jak jsou mladí architekti i sám Perret ze strany nacionalistů osočováni z němčourství. Perretovi radí, které

²⁴² Dopis bratřím Perretům, 14. 3. 1912, in: Marie-Jeanne Dumont, Le Corbusier, (pozn. 45), s. 61.

²⁴³ Ibidem.

²⁴⁴ Jeanneret si otevřel samostatnou projekční kancelář v únoru 1912. V propagačním dopise, kterým oslovil potenciální klienty, nabízí své projekční služby a představuje se jako specialista na železobeton s odkazem na svou praxi u bratří Perretů a Petra Behrense.

²⁴⁵ Například pro Paula Ditisheima v březnu roku 1913, aby slavný autor divadla na Champs-Élysées dosvědčil, že u něj Jeanneret působil a je schopen zvládnout železobetonové konstrukce.

německé projekty a realizace publikovat, aby se hájil proti článku Léona Daudeta *L'art boche*²⁴⁶. Toto byl jeden z impulsů pro projekt srovnávací studie německé a francouzské architektury *France ou Allemane*. Perreta Jeanneret žádal o zprostředkování informací o moderní francouzské architektuře a o reprodukce děl. Mimo setkávání za několika krátkých pobytů v Paříži navštívil Jeanneret Augusta Perreta také v Saint-Clair, venkovském van Rysselberghově sídle na jihu Francie. Chtěl s ním prodiskutovat systém Dom-Ino, vyvíjený v souvislosti s otázkou budoucí rekonstrukce země s inženýrem Maxem Du-Bois, i získat rady ohledně budoucího podnikání v Paříži, neboť si přál spolupracovat na betonových projektech se švýcarskými inženýry. Začínající architekt potřeboval také konzultovat konstrukční otázky svých železobetonových staveb, jako v případě sálu kina Scala. O vile Anatole Schwoba (1916), v níž Jeanneret nejzřetelněji navázal na základní principy mistrova díla, se Perretovi rozsáhle rozepsal o tom, že princip půdorysu vychází ze studií „domu-láhve“ z roku 1909 a že věří, že Perret bude souhlasit s tím, že „v něm zanechal více než Peter Behrens“²⁴⁷.

Během války narůstala Jeanneretova potřeba opustit maloměstské a závistivé prostředí. Po příchodu do Paříže na počátku roku 1917 pomáhá Perret Jeanneretovi v zapojení se do kulturního života. Právě on seznámil Jeannereta s Amedéem Ozenfantem. Korespondence obou architektů i Jeanneretova s rodinou svědčí o stálé náklonosti a oddanosti bývalého žáka a mistra: „*Auguste Perret, kterého zpravuji o své práci, ve mně má plnou důvěru. A tři slůvka od něj, ... u kterého je vše v pořádku, střízlivost a koncentrace (můj opak), mi stačí.*“²⁴⁸

Založení časopisu *L'Esprit nouveau* v roce 1920 i zrození nové identity s novým jménem, Le Corbusier, představuje konec studijního a přípravného období. Je počátkem nového směřování architektonické tvůrčí činnosti vyjadřující úsilí o syntézu idealistického vzdělání a Perretova racionalismu, respektive jeho podřizování vlastním estetickým představám. Po systému Dom-Ino je to patrné např. na projektu Troyes, patrně z roku 1920, kde dojmu ideálního kubického objemu postupně obětuje veškeré vystupující články - římsy, okenní i dveřní rámování.

*

²⁴⁶ Dopis ze dne 30.6. 1915, in: Marie-Jeanne Dumont, Le Corbusier, (pozn. 45), s. 143.

²⁴⁷ Dopis ze dne 21.7. 1916, ibidem, s. 181.

²⁴⁸ Dopis bratru Albertovi a rodičům, 5. prosince 1917, citováno dle *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1900-1925*, Rémi Baudouin a Arnaud Dercelles (edd.), Paris 2011, s. 422.

Auguste Perret mohl projekty, ukazující tuto pro něj neakceptovatelnou tendenci, nalézt na stránkách *L'Esprit nouveau*²⁴⁹ či na výstavách Salonu a na adresu mladé generace architektů padla v prosinci 1923 tato obvinění:

„Mladí architekti pášou ve jménu objemu a plochy tytéž chyby, jaké byly páchány v předchozích dobách ve jménu symetrie, kolonády či arkády: přikládají příliš velký význam jednomu detailu na úkor celku [...] a nestarají se o zbytek, ale tento zbytek je důležitý: je to a.b.c. řemesla, na které zapomínají, postavit především obyvatelný dům.“²⁵⁰

Perret má zato, že přestože Le Corbusier hlásá význam účelnosti, ve skutečnosti ji neaplikuje. „[...]jejich makety, oživené pouze hrou plného a prázdného, mají velmi vážný vzhled, ale [...] ve jménu rozumu jim vyčítám dvě těžké chyby, které jsou důsledkem jejich přání přemrštěné jednoduchosti: ruší téměř kompletně dva vnější details prvořadě důležitosti: římsy a komíny.“

Le Corbusierovi dále Perret vyčítá, že kvůli efektu objemů má tendenci sdružovat okna a nechávat velké partie slepé, z toho vyplývající nedostatečné osvětlení považuje za důsledek přepjaté snahy o originalitu. V krychlových objemech vidí nebezpečí formální sterility. Opravdu živá architektura se musí umět vyvíjet v neustálém kontaktu se zkušeností. Perret jasně vycítil Le Corbusierův primárně estetický postoj a klade proti němu svou třístupňovou definici krásné architektury, která se stane jádrem jeho doktríny. Na kritické výtky Augusta Perreta mohl Le Corbusier odpovědět obratem. Guillaume Baderre otiskl rozhovor s „čelným představitelem nové techniky a estetiky“ v následujícím čísle *Paris-Journal*. Le Corbusier zde vyjádřil lítost nad tím, že Auguste Perret útočí na jednoho ze svých přátel ve významném deníku a znevažuje jeho seriózní úsilí. Aby ukázal, že on ctí profesní solidaritu, nechal uveřejnit v rámci interview zprávu z připravovaného čísla *L'Esprit nouveau*, vítající snahu nominovat Perreta na École des Beaux-Arts. „Zde je muž, kterého potřebuje estetické hnutí dneška, inženýr, konstruktér“²⁵¹. Le Corbusier odmítá Perretovy poukazy na neznalost řemesla, vždyť každou problematickou otázku pečlivě zkoumal. Nejcitelněji zasáhla Le Corbusiera Perretova kritika jeho horizontálních oken. „Okna jsou mojí hlavní starostí, starostí

²⁴⁹ Jehož byl dva roky akcionářem.

²⁵⁰ Guillaume Baderre, M. Auguste Perret nous parle de l'architecture au Salon d'automne, (pozn. 152).

²⁵¹ Ibidem.

*technika i estetika [...]. Okna zcela adaptovaná na nové podmínky železobetonu a metalurgie, ale přizpůsobená lidským potřebám...*²⁵² Zejména nařčení, že kvůli ozvláštnění fasád vytváří nezdravé příbytky, vyvolalo u Le Corbusiera prudkou reakci. *„Chtěná zvláštnost, říká Perret, ale ano, chtěná; ale ne pro potěšení ze zvláštnosti, ale pro vpuštění co největšího proudu vzduchu a světla do mých domů... A jsem nařčen, že stavím nezdravé brlohy, když to je přesně to, co nejvíce nenávidím a čeho se snažím nejvíce vystříhat.“*²⁵³

Pokračování debaty zajistil sám Guillaume Baderre, když v *Paris-Journal* z 28.12. 1923 znovu „navštěvuje“ Le Corbusiera a stává se advokátem jeho horizontálních oken: vertikální okna jsou důsledkem tradičních konstrukčních principů dovolujících jen malá rozpětí. Železobeton toto omezení překonává a umožňuje široké otevření otvorů, zejména okenních, které pak dodávají daleko více světla než tradiční vertikální. Používá argument, který nadále provází celou debatu, že nejvíce je třeba světla v úrovni očí, respektive v oblasti střední výšky prostoru, čemuž odpovídá horizontální okno, na rozdíl od vertikálního, jehož dobrá polovina světla není využitelná. Ilustraci k těmto argumentům poskytl Le Corbusierův projekt domu rodičů v Corseaux, na břehu Ženevského jezera, tzv. vily Le Lac.

Perretova veřejná kritika nebyla první trhlinou, která se ve vztahu Le Corbusiera k milovanému mistrovi projevila. V předchozím roce mu k Perretovi přeběhl zákazník jedné z prvních vil. Le Corbusier se domníval, že v důsledku pomluv, které rozšiřoval sám Perret. Le Corbusier prý *„pro realizaci svých bláznovství neváhá vrhat své klienty do dobrodružství, která je mohou přivést na mizinu“*²⁵⁴. V citovaném dopise, stejně jako v *Paris-Journal*, cítíme ponížení a poranění vztahu, ale z dopisů rodičům zní spíše fanfára k boji: *„Stávám se konkurentem Augusta Perreta, který se cítí popíchnutý v důsledku úspěchu kronik L'Esprit nouveau a má chuť zápasit. Uvidíme, kdo z nás odolá.“*²⁵⁵ A dále: *„Bojuji s Aug. Perretem, tento zápas již začal v důsledku výrazného zabarvení našich tendencí, které jsou nyní známy a sledovány. Konflikt generací a pochopitelná žárlivost Augusta.“*²⁵⁶

²⁵² Ibidem.

²⁵³ Ibidem.

²⁵⁴ Dopis Augustu Perretovi, 18. května 1922, in: Marie-Jeanne Dumont, Le Corbusier, (pozn. 45), s. 207.

²⁵⁵ Dopis rodičům, 20. 5. 1922, in: *Le Corbusier. Correspondance*, (pozn. 248), s. 633.

²⁵⁶ Dopis rodičům, 18. 6. 1922, ibidem, s. 633.

Změnu ve vztahu s bývalým mistrem reflektuje už kniha *Vers une architecture*. Knihu s tímto názvem měl v úmyslu napsat již brzy po skončení války, jak o tom svědčí oznámení na konci katalogu k výstavě obrazů Ozenfanta a Jeannereta v galerii Thomas. Ale potřebu realizovat tuto ideu můžeme spojovat s narůstajícím konfliktem s dosavadní Le Corbusierovou autoritou, Augustem Perretem²⁵⁷. Mimo jiné tomu napovídá i fakt, že značná část knihy je tvořena články z *L'Esprit nouveau*. A jestliže Perretovy domy, publikované v *L'Esprit nouveau* v prosinci 1921, mizí z kapitoly o sériových domech, jeho věžové město zůstává, ale s poněkud ironickým komentářem. Víme už, že to jsou dvě pro Le Corbusiera důležitá témata, která s Perretem konzultoval během války písemně i osobně. Tehdy Perret podle Le Corbusiera vymyslel termín Ville-Tours a verbálně načrtl svou vizi města s mrakodrapy, jejíž grafické ztvárnění však sám nikdy neuskutečnil. Jak vypadala tato vize města známe z popisu ve stati *Styl sans ornement*.

Le Corbusier se pokusil oživit Perretovy vize v *L'Esprit nouveau* a rozvíjel tuto ideu vlastním směrem. Perretovu ideu, představenou v rámci interview v *Intransigent*,²⁵⁸ zkritizoval pro její příliš „romantický“ vzhled, pro „závoj neužitečného futurismu“²⁵⁹ na jinak správné myšlence. Rozdílnost obou urbanistických koncepcí pak ukázala i grafická podoba, kterou Perretovým vizím dodal jeho spolupracovník Jacques Lambert.²⁶⁰ Další kritiku, uveřejněnou Le Corbusierem v knížce *Almanach d'architecture moderne*²⁶¹ si vysloužily i Perretovy mrakodrapy křížového půdorysu s balkony, publikované v časopise *La Science et la vie*.²⁶²

Le Corbusier se v také v *Almanachu* v článku s titulkem Malý příspěvek ke studiu moderního okna²⁶³ vrací k otázce horizontálního okna. Přímo na první straně nad titulem nalezneme Le Corbusierovu kresbu Augusta Perreta, sedícího pohodlně v křesle před svým vlastním podélným oknem ve výstavní budově Pavillon de Bois. Le Corbusier v článku představuje skutečné setkání se spokojeně

²⁵⁷ Kniha vyšla těsně před veřejnou eskalací konfliktu 27.10. 1923.

²⁵⁸ Ce que j'appris à propos des villes de demain, (pozn. 216), s. 102-103.

²⁵⁹ Le Corbusier-Saugnier, Trois rappels à MM. Les Architectes III, *L'Esprit nouveau*, č. 4, 1921, s. 457-470.

²⁶⁰ Jean Labadié, Les cathédrales de la cité moderne, (pozn. 214), s. 111-114.

²⁶¹ Petite contribution à l'étude d'une fenêtre moderne, in: Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris 1926, s. 94-97.

²⁶² Jean Labadié, À la recherche du „home scientifique“, *La Science et la vie*, č. 102, 1.12. 1925, s. 547-556.

²⁶³ Ibidem.

se tvářícím Mistrem a s odkazem na prudkou debatu rozvířenou Perretem evokuje jejich tehdejší dialog: „*Velice pěkné, vaše podélné okno*“. Perret dle Le Corbusiera neakceptuje tento humorný výpad a jde do protiútoků: „*Horizontální okno není žádné okno, protože okno, to je člověk sám!*“ Na protější stranu umístil Le Corbusier fotografii s výhledem na jezero z vily Le Lac.

Tato dvojstránka inspirovala Bruno Reichlina²⁶⁴ k pozoruhodné stati, věnované polemice Le Corbusiera a Perreta o tvaru moderního okna. Reichlin poukazuje na dvě zcela rozdílné představy o bydlení, dokonce dvě kultury, v širším, antropologickém slova smyslu, které v průběhu debaty vypluly na povrch za čistě estetickými a technickými otázkami. Reichlin rozvíjí úvahy o úloze okenních otvorů v souvislosti s vnímáním prostoru vnitřního i vnějšího: tradiční okno nenabízí jen pohled ven, zároveň definuje místo a vymezení, což má též význam prostorového a pocitového vyloučení. Perret preferuje vertikální okno, které oživuje vnitřní prostor tím, že nabízí „*un espace complet*“ – kompletní výsek vnějšího prostoru ulice, zahrady a nebe - oproti horizontálním oknu, „*které nás odsuzuje k věčnému prohlížení panoramatu*“.

Horizontální Le Corbusierovo okno umožňuje odstranit omezení i vlastní hranice. Takto vykládá Reichlin význam fotografie horizontálního okna vily Le Lac, na níž vše, co je konkrétní součástí interiéru mizí v nedefinovatelném temném popředí, ze kterého od hrany ke hraně vystupuje „*jedno z nejkrásnějších panoramat světa*“.²⁶⁵

Marie Dormoy, v článku Le Corbusier, předkládá další Perretovův argument ve prospěch vertikálního okna, „*které dělá prostor veselejším..., protože díky této formě můžeme objevovat přední plán, pestřejší a živější část výhledu*“.²⁶⁶ Reichlin to dává do souvislosti s tím, jaká byla obliba motivu okna u romantických malířů a jaký význam mělo pro vývoj moderního obrazového prostoru. Víme, že Perretovi u horizontálního okna nejvíce scházel kousek nebe. Reichlin skutečně konstatuje, že „*horizontální okno zhoršuje vnímání a správné zhodnocení hloubky prostoru pozorované krajiny ... prolamuje pohledovou pyramidu v horizontálách do obou stran a tak mizí samo z optické oblasti pozorování pozorovatele*“.²⁶⁷

²⁶⁴ Bruno Reichlin, Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier, *Daidalos*, č. 13, 1984, s. 65-78.

²⁶⁵ Le Corbusier, *Une petite maison*, Zurich 1954.

²⁶⁶ Marie Dormoy, Le Corbusier, *L'Amour de l'Art*, č. 5, květen 1930, s. 212-219.

²⁶⁷ Bruno Reichlin, (pozn. 264), s. 74

Filozofické dimenze problematiky Reichlin staví na odrazech fenoménu okna jako prolomení ochranné zdi v literárních dílech a odkazuje i k Walteru Benjaminovi a jeho popisu interiéru jako „vnitřního Univerza“, ale i „ochranného pouzdra“ soukromí lidí. Le Corbusierova horizontální okna dle Reichlina trhají „ochranný obal“ privátní sféry, kterou dobývá vnější svět. „V nepatrném prostoru domu u jezera je příroda náhle hmatatelně na dosah v celé své velkoleposti, se změnami počasí a střídáním ročních období.“²⁶⁸ Tuhle Reichlinovu úvahu mohla inspirovat i slova Perretovy mluvčí Marie Dormoy. Když říká Le Corbusier, že dům „*má být takovou lidskou Hranicí, jež nás obklopuje, odděluje od antagonistického přírodního fenoménu..., jak máme přijímat zcela prosklený Ozenfantův ateliér, v němž se opravdu cítíme být venku, ať mrzne či pálí slunce? To je ta přírodní hranice? To je to lidské prostředí, jeho absolutně nahé místnosti, vypadající spíše jako nemocnice než lidské obydlí?*“²⁶⁹

Na tyto úvahy navazuje i Beatrice Colomina, ale dochází k poněkud obráceným závěrům. Okno, které je především orámováním, poukazuje na proměnu základního významu prostoru v Le Corbusierově pojetí. Le Corbusier zpochybňuje Perretem deklarovanou autoritu tradičního pojmu reprezentace jako subjektivního představení objektivní reality. Souhlasí s Reichlinem, že pohled na krajinu prostřednictvím okna zahrnuje pocit oddělení, cézury mezi krajinou a viděným; krajina se tak stává čistě vizuální záležitostí. Podle Colominy horizontální Le Corbusierovo okno zdůrazňuje tuto cézuru, oproti „*tradičnímu prostoru perspektivního znázorňování západního umění*“...Le Corbusierovo okno „*odpovídá fotografickému prostoru*“.²⁷⁰ Odkazuje na pasáže v Le Corbusierově knize *Précision*²⁷¹, kde autor obhájí lepší kvality osvětlení horizontálním oknem „vědeckým způsobem“, s odkazem na fotografické grafy ukazující časy expozice. Colomina propojuje způsob vidění jako řady pozic za fotografickým aparátem s filmovým vnímáním prostoru, realizovaným „architektonickou procházkou“ Le Corbusierovými vilami z dvacátých let. Takto je možno, jako u domu rodičů v Corseaux, interpretovat dělení okna na tři pole, z nichž každé nabízí relativně nezávislý obraz a sugeruje pocit série fotografických snímků či sekvence filmových

²⁶⁸ Ibidem, s. 77.

²⁶⁹ Marie Dormoy, Le Corbusier (pozn. 266), s. 216.

²⁷⁰ Beatriz Colomina, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, Orléans 1998, s. 114. Původní vydání anglicky *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1994.

²⁷¹ Le Corbusier, *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930.

obrazů. Na rozdíl od Perreta, pro nějž vertikální otvor představuje stojícího člověka, v Le Corbusierově horizontálním okně člověk za objektivem volně „pluje“ pohledem bez kontaktu se zemí. „*Utvářející geometrie architektury přešla od kuželu perspektivního pohledu lidského oka k úhlu kamery.*“²⁷²

Prakticky založený Perret svoji obhajobu vertikálního okna postavil na třech bodech, jak je šířeji rozvedl v odpovědi na anketu Jak koncipujete okno?²⁷³ časopisu , *L'Architecture d'aujourd'hui*. Lepší distribuce světla, lepší užité vlastnosti (ventilace, otevírání, údržba a čištění) a již zmiňovaný preferovaný kompletní výsek vnějšího světa. Perretova argumentace se v anketním příspěvku vrací i k paralele vertikálního okna a lidské figury. Obrací se do oblasti psychologie a tvrdí, že horizontální linie je smutná, je linií spánku a smrti, zatímco „*vertikála je linie vzpřímených lidí, je to linie samotného života*“²⁷⁴.

Řadu argumentů tohoto zkušeného technika můžeme akceptovat za předpokladu, že si uvědomíme, jaké typy oken jsou dávány do protikladu – okno vertikální jako typické výrazně výškové „francouzské“ okno, a okno horizontální, jako typické pásové okno, jaké používal Le Corbusier ve dvacátých letech. Také Le Corbusiera otázka horizontálního okna zaměstnávala dlouhodobě, což lze vyčíst jak z realizovaných i nerealizovaných projektů, tak z řady náčrtů.²⁷⁵ V pasážích, které Le Corbusier věnoval oknům ve svých knihách *Une maison-un palais* nebo *Précision*, však zaznívá přesvědčení, že Perretovy argumenty nejsou opodstatněné, a že Le Corbusier nabízí i možná technická vylepšení.²⁷⁶ Pro Le Corbusiera se podélná okna, umožněná osvobozením fasády od konstrukce stávají „*základem nové architektonické estetiky. Nic neodolá nadřazenosti posuvného podélného okna*“.²⁷⁷ Tím projevuje nová architektura svá „*nezpochybnitelná práva*“.

Le Corbusier se několikrát pokusil o ukončení neplodného nepřátelství, jak svědčí dopis, pravděpodobně z roku 1925,²⁷⁸ v němž nabízí smír, nebo dedikace

²⁷² Viz Beatriz Colomina, *La publicité du privé.*, (pozn. 270), s. 248.

²⁷³ Marcel-Eugène Cahen, Comment concevez-vous la fenêtre? M. Auguste Perret, *L'Architecture d'aujourd'hui* I, 1930, č. 2, s. 6-7. in: *Anthologie*, s. 198-200.

²⁷⁴ Auguste Perret, Les besoins collectifs et l'architecture, (pozn. 210), s. 273-288.

²⁷⁵ Některé studie byly uveřejněny například v *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète*, 1910-1929, O. Stonorov et W. Boesiger (edd.), 1937.

²⁷⁶ Jedním z nich jsou „pojízdny lávky“ pro čištění průběžných oken uvažované při projektu pro Palác národů. Otázka ventilace okny pak v souvislosti s uvažovanou závěsnou stěnou přestává být zcela aktuální, neboť bude dle Le Corbusiera nahrazena umělou klimatizací.

²⁷⁷ Le Corbusier, *Une petite maison* (pozn. 265), s. 101.

²⁷⁸ Dopis Augustu Perretovi, FLC. E1-11-290, in: Marie-Jeanne Dumont, Le Corbusier, (pozn. 45), s. 220-222. Dopis však pravděpodobně nikdy nebyl odeslán.

knihy *Quand les cathédrales étaient blanches*. Naopak sám publikoval, jako specifický nástroj propagace, Perretova odsuzující slova na adresu pavilonu *L'Esprit nouveau* na Výstavě dekorativního umění v roce 1925: „*Není v tom architektura*“.²⁷⁹ A jak konstatuje Danièle Pauly²⁸⁰, pavilon nevyvolal zdaleka tolik útoků ze strany konzervativního tisku jako Melnikovův pavilon Sovětského svazu.

V druhé polovině dvacátých let však nabírá kontroverze obrátky. Perret neopomněl téměř v žádném svém proslovu pranyřovat „*umělce bez řemesla*“ nebo alespoň neadresně jejich hříchy. Kritizuje i další typické prvky staveb Le Corbusiera a dalších „*romantiků*“ - spirálová schodiště a neschůdné rampy, příliš tenké stěny a špatně izolované střechy. „*Jejich stroje na bydlení jsou velmi často neobyvatelné*“.²⁸¹ Do debaty se zapojují Perretovi „*mluvčí*“, zejména kritici umění Marcel Mayer a Marie Dormoy. Ti posouvají názory Augusta Perreta do roviny nezpochybnitelných pravd, podložených autoritou všeobecně uznávaného Mistrakonstruktéra. To nutilo Le Corbusiera k promýšlení a precizování svých postojů více než neustálá kritika z konzervativního tábora.

Společným jmenovatelem příspěvků Perretova tábora je rozdělení moderní francouzské architektury na dva proudy – racionalisticky-klasicistický, představovaný Perretem, Francoisem Le Coeurem nebo Henrim Sauvagem, a romanticko-puristický s Le Corbusierem a Pierrem Jeanneretem, Robertem Mallet-Stevenssem a André Lurçatem. Do té doby poměrně jednotně vnímané hnutí proti stále převládajícímu akademismu vůči sobě postavil Marcel Mayer v článku *L'architecture du béton armé: Les romantiques*, publikovaném v *L'Amour de l'Art*²⁸². Aniž by jmenoval jednotlivé architekty, opatřuje Mayer fotografie staveb titulky romantismus nebo klasicismus. Přebírá dřívější Perretovy výtky „*romantikům* – *puristům*“, nebo též „*výtvarníkům*“ či „*dekoratérům*“, kterým schází smysl pro konstrukci, jejíž nejkrásnější nosné části schovávají pod omítkou, a kteří nespravedlivě ruší římsy, jen aby překvapovali. Romantismem nazývá jejich „*posedlost svobodou*“, fanatismus logiky, hledání pohybu, malebnosti a zejména originality. „*Ale kde je srdce, kde je duše, věčné elementy umění v této chladné*

²⁷⁹ Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris 1926, s. 138.

²⁸⁰ Danièle Pauly, Les modernes à l'exposition 1925 et la critique, in: *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932*, Catherine Coley et Danièle Pauly (edd.), Nancy 2006, s. 47-58.

²⁸¹ Auguste Perret, [Architecture], (pozn. 162), s. 203-216.

²⁸² Náznaky tohoto dělení nalezneme ovšem i dříve – viz. Gaston Varenne, Le classicisme des frères Perret appliqué aux problèmes de l'architecture moderne, *La demeure française*, III, 1927, č. 3, s. 24-37.

doktríně, agresivní, nesmiřitelné, kalvinistické, v níž se stávají jen logika a kalkul vůdci a rádci individua a společnosti“.²⁸³

Mayer věří v přechodnost módy těchto „konstruktivistů“, ale poukazuje k „nebezpečí“, která představují puristé pro obecenstvo a pro „francouzské ctnosti, jako jsou «bon sens» a «gout»“. Narážíme zde na nacionalistickou notu, která celý spor provází. Bezcharakterní produkci „špatných stavitelů“ vidí Meyer leckde v Evropě (Československo nevyjímaje), zatímco pouze ve Francii nalezneme stavby, které řečeno s Valéryho Eupolinem „zpívají“, jako divadlo na Champs-Elysée nebo kostel v Le Raincy. „Velcí racionalističtí architekti“ se svými díly, jimž nechybí harmonie, krásné uspořádání, správné proporce, vznešené linie a rytmus, vřazují do historie velkých konstruktérů současnosti i minulosti. Potřebují k tomu ovšem typické francouzské ctnosti, jako jsou pochopení a znalost díla starých mistrů, upřímnost a vkus.

Mezi příspěvky Marie Dormoy je důležitý článek Le Faux Béton, postavený na základní racionalistické tezi prezentace struktury. Dormoy akcentuje jeho morální aspekt. Pranýřování jsou jak architekti, kteří betonovou strukturu skrývají za historizující kulisy, tak ti, kteří „pod záminkou jednoduchosti, logiky a upřímnosti tvoří uboze a nudně...a vymýšlejí architektonickou lež“.²⁸⁴ Nacionalistický Mayerův tón převzala Dormoy ve zmíněné stati o Le Corbusierovi, který je prezentován jako cizinec bez vztahu k francouzskému způsobu života, člověk odmítající tradice a neuznávající „věčné zákony“. Le Corbusier může být dobrý teoretik a rafinovaný výtvarník, ale není architekt, protože architektura není výtvarné umění, ale umění konstrukční.

Jestliže ve dvacátých letech tento spor zakládal plodnou odbornou diskusi, po roce 1930 ztrácel svou dynamiku. Oba protagonisté byli zaměstnáni novými úkoly a perretovskou argumentaci převzala akademická strana.²⁸⁵ S rostoucím nacionalismem třicátých let se prosazoval klasicistní neohumanismus, do jehož tábora se vřadili i kritici umění, podporující v polovině dvacátých let avantgardní umění.

²⁸³ Marcel Mayer, L'architecture du béton armé. Les romantiques, *L'Amour de l'Art* IX., 1928, č. 3, s. 82-87.

²⁸⁴ Marie Dormoy, Le Faux Béton, *L'Amour de l'Art* X, 1929, č. 4, s. 127-132.

²⁸⁵ Souvisí to též s konečným oficiálním uznáním stárnoucího mistra: v roce 1930 je pozván k výuce na l'École spéciale d'architecture a v roce 1943 získává titul akademika.

Skutečný závěr tohoto „*tance konceptů... v němž se hrálo o definici a osud moderní architektury*“,²⁸⁶ představuje mimořádný portrét, kterým Le Corbusier přispěl do monografického čísla *L'Architecture d'aujourd'hui* věnovaného Augustu Perretovi. Le Corbusier zde položil základ budoucího hodnocení Augusta Perreta, když oddělil dvě dosud neodlučitelné polohy Konstruktéra, dobyvatele moderních technik a forem, a Architekta, který je příliš poplatný akademickým východiskům. Toto oddělení ilustruje poukazem na kostel v Le Raincy, jehož řez obdivuje, ale jehož fasády označuje za masku. K tomu bychom mohli vztáhnout důležitou myšlenku, kterou nalezneme v kapitole *Une maison outil* v knize *Almanach d'architecture moderne*: „*Myslím, ...že architektura vyzařuje a že se neobléká; mohla by být spíše vůní než závěsem*“.²⁸⁷ Le Corbusier vysvětluje, že se nedomnívá, že by architektura byla něco přidaného na konstrukci, ale že je obsažena ve zvláštní kvalitě rozvrhu; „*architektonický potenciál je zahrnut v duchu, který stanovuje řád uskupení prvků domu*“. Le Corbusierův článek trefně postihuje Perretovy charakterové slabosti i jeho silné stránky. Vyjadřuje skutečnou vděčnost za to, co se od Perreta naučil: „*...byl pro mě něco jiného než šéf kanceláře. Za našich téměř každodenních setkání mluvil o Paříži a jejím pohádkovém bohatství, tak dobře skrytém spěšnému cestovateli či nepozornému obyvateli...Jsem rád, že mám příležitost vyznat svou vděčnost tomuto muži a definovat jeho podstatné profesní kvality: statečnost, mládí, ekonomii, eleganci; a morální vlastnosti neústupnosti a kuráže...*“²⁸⁸

Jako další pokus uzavřít dlouholetý rozkol můžeme vnímat i pasáže o Perretovi v Le Corbusierově knize *Entretien avec les étudiants des écoles architecture*. Nadále však zůstávali rivaly, jejich koncepce se střetly při poválečné obnově Marseille. A Perret si opět neušetřil poznámku na adresu budovy Unité v časopise *l'Art*, 18. listopadu 1949: „*je možné se ptát, kdo bude chtít bydlet v této stavbě. Nevidím jiné řešení, než tam umístit sociální péči.*“

Jestliže Le Corbusier nikdy nepřestal Perreta oceňovat jako průkopníka moderní architektury a vzpomínat na dobu u mistra prožitou, Perret o Le Corbusierovi osobně téměř nemluvil, ani o tom, co si od něj Le Corbusier kdysi odnesl. Pierre Dalloz vzpomíná: „*Když se ho ptáte na Le Corbusiera, mrštně se*

²⁸⁶ Marie-Jeanne Dumont (pozn. 45), s. 30.

²⁸⁷ Le Corbusier, *Almanach* (pozn. 279), s. 138.

²⁸⁸ Le Corbusier, Perret, (pozn. 34), s. 7-9.

vyhne odpovědi: „Naučil jsem ho jezdit na kole“.²⁸⁹ Až několik let před svou smrtí Auguste Perret prohlásil: „Ve Francii jsou pouze dva architekti. Ten druhý, to je Le Corbusier.“²⁹⁰

*

Odpověď na otázku po důvodech rozkolu mezi našimi protagonisty tedy rozhodně není jednoznačná. Joseph Abram společně s Paulem Turnerem zdůrazňují protiklad jejich estetických principů. Abram poukazuje na protiklad vznikající avantgardní estetiky, vycházející z malířských, zejména kubistických výdobytků umění a z nového pojetí prostoru, a Perretovy autoreferenční estetiky, vztažené pouze k architektonické tradici a konstrukční praxi. Perret se záměrně stavěl proti koncepci architektury založené na piktorální estetice.²⁹¹ Marie-Jeanne Dumont dokonce staví Le Corbusierův „estetický idealismus“ proti Perretovu „konstruktivistickému materialismu“, což není zcela správné vzhledem k tomu, jak oba shodně oceňovali klasické hodnoty jako řád, harmonie či uspořádání, kvůli kterým se i Perret dopouštěl manipulací s prezentací konstrukce.

Zásadní divergence vznikla v lůně zásady, obecně moderními architekty uznávané, dle níž má forma vycházet z konstrukční techniky. Zejména ve Francii šlo o otázku po přiznání struktury stavby. Přiznaná struktura je většinou uznávána za charakteristický rys národní architektury: „Klasická architektura, využívající nové materiály a střežící, aby struktura byla přiznaná, obnovuje tradici velkých epoch francouzské architektury“ zatímco „modernistická architektura, využívající nové materiály, uchovává italskou formuli konstrukce skryté za obložením nebo omítkou; architektura spíše výtvarná než konstruktivní“.²⁹² Pro Perreta právě struktura představuje poetický náboj architektury. I když Le Corbusier deklaruje význam konstrukce, její prvky separuje a až teatrálně akcentuje, jednota struktury zůstává skrytá. Teze Marie Dormoy zachycuje i další více či méně zjevné motivy konfliktu,

²⁸⁹ Pierre Dalloz, Un hommage à Auguste Perret, (pozn. 32), s. 10-11.

²⁹⁰ Tato slova zachycuje strojopisná poznámka neurčeného autora, uchovaná v FLC T-2-20, 422, in: Marie-Jeanne Dumont (pozn. 45), s. 239-240.

²⁹¹ Peter Collins uvádí, že právě na protest proti Mondrianovu manifestu *L'Architecture future néo-plasticienne*, publikovanému na podzim roku 1925 v *L'Architecture vivante*, se Perret rozešel s touto revuí, jejímž byl patronem. Viz. Peter Collins, *Splendeur du béton*. (pozn. 7). V Le Corbusierově nadaci je zachována vlastnoruční Le Corbusierova poznámka, že Perret vyžadoval u nakladatele Morancého, aby *L'Architecture vivante* řízená Jeanem Badovicim nadále nereprodukovala Le Corbusierova díla, „protože ničí krásnou francouzskou tradici“. FLC E1-11-245, in: Marie-Jeanne Dumont (pozn. 45), s. 218.

²⁹² Marie Dormoy, Le Corbusier (pozn. 266), s. 216.

které se již výše objevily - nacionální tón Perretových mluvčích, který odráží postoj celé francouzské společnosti, a také přístup obou architektů k tradici. Ve výše zmíněném článku z *Almanachu* nalezneme v poznámce podstatnou pasáž, kde Le Corbusier kritizuje, že se Perret v nejnovější tvorbě „*pozvolna obrací ke slavným stylům*“. Podle Le Corbusiera se nemá „*ani elegantně*“ zaplétat s historickými formami; „*zůstat v linii tradice spočívá přesně v tom, neevokovat žádnou, hledět dopředu (tzn. tvořit nové prostředky estetiky) a ne nazpátek (tzn. spříznit vnějšími detaily novou tvorbu s historickými styly)*“.²⁹³ Toto pojetí tradice se však neliší příliš od Perretova: „*je třeba tvořit, inovovat, abychom zůstali skutečně věrni francouzské tradici*“.²⁹⁴ Příklad Parthenónu, jehož dokonalost a harmonické proporce oba uznávali, však ukazuje, jak rozdílné prvky si z antické tradice vybírali: jestliže Perret obdivoval jasnou logiku struktury a dokonalou optickou hru korekcí, Le Corbusier jeho matematický řád, jednotu výtvarného systému, geniální kompozici „*stroje na dojmání*“, výraz „*čisté tvorby ducha*“, přesnosti a geometrické správnosti, ale i přísnosti a přesnosti morální.

Toto hodnocení je potřeba doplnit o myšlenky, které se objevují ve studii Bruno Reichlina, vztahující se k rozdílnému pojetí bydlení a pojmu domova jako ochranné skořápky. Vrátime-li se k úvodní citaci, připomeneme si zásadní odlišnost obou charakterů, která se promítala do jejich díla. Obě osobnosti jsou dostatečně známy ze vzpomínek či korespondence a portréty Marie Honzíkové z motta této kapitoly tato svědectví zajímavě doplňují. Je nám pak zřejmé, že Perretova „*labužnická*“ osobnost nemohla pochopit střídmost a až fyzickou přísnost staveb a jejich vybavení, navrhovaných Le Corbusierem. Asketický Le Corbusierův duch zase odmítal Perretův zájem o komfort, pohodlí v tradičním slova smyslu. Subjektivní prvek tak zůstává konstantou při posuzování různých faset sporu a vysvětluje snad i evidentní nezáměr Augusta Perreta o řešení otázky sociálního bydlení. Pustíme-li se pak na nepevnou půdu domněnek, můžeme si zkusit odpovědět i na otázku po prudkosti Perretových výpadů a nesmiřitelnosti jeho postoje. Argument žárlivosti mistra nás zcela neuspokojí, Perret si se svými pozdějšími žáky uchovával dobré vztahy. Ale snad bychom našli klíč k odpovědi v jejich respektu k mistrově doktríně. Le Corbusier byl první opravdový Perretův žák, evidentně velmi nadaný, kterému mistr, mnoho let předtím, než tak učinil

²⁹³ Le Corbusier, *Almanach* (pozn. 279), s. 138.

²⁹⁴ Auguste Perret-Sebastien Voirol, *Le Styl sans ornements*, (pozn. 136), s. 75-98.

písemně, odhalil své teoretické principy. Ze semínka, které mistr zasadil, vyrostl zcela jiný květ, než mohl očekávat. Musel se cítit zrazen a své zklamání neunesl. Le Corbusierovo dílo dnes ukazuje, do jaké míry stojí na základech postavených Augustem Perretem.

5. Reflexe osobnosti a díla Augusta Perreta v českých zemích

„Je-li kdo konstruktivistou, je to Perret, poněvadž je konstruktivně tvůrčí. Ale jeho věci nepáchnou upoceným konstruktivismem. Není to na nich skoro ani vidět – a to je tajemství skromnosti.“

Bedřich Feuerstein²⁹⁵

5.1. Články v odborném tisku

Snaha dohnat pomyslné zpoždění českého umění a architektury byla na počátku dvacátého století hlavním zdrojem neutuchající snahy českých odborných časopisů monitorovat umělecké dění na evropském kontinentu. Mimořádnou zásluhu na orientaci a prezentaci rodící se moderní architektury mají Jan Kotěra, ale i K. B. Mádl, F. X. Šalda, Zdeněk Wirth a další, kteří na stránkách *Volných směrů*, časopisu *Styl* a *Uměleckého měsíčníku* již před první světovou válkou rozvinuli mnohavrstevnatou diskusi o situaci, úlohách i možnostech architektury v moderní době. Na tomto základě mohly stavět po první světové válce mnozí se odborné časopisy, případně kulturní revue širšího záběru. Na rozdíl od situace ve Francii tak bylo české prostředí připraveno přijímat cizí výzvy i schopno na ně kriticky reagovat.

České architektonické časopisy přinášely nejen původní úvahy, prezentace témat či monografická pojednání, ale i přeložené statě ze zahraničních časopisů či výňatky z odborných děl a také recenze aktuálních čísel cizojazyčných časopisů, umožňující rychlé předávání informací. Oproti Francii, kde značnou roli hrál nakladatel periodika jako soukromá osoba a časopis vyjadřoval postoj šéfredaktora, vydávala odborné časopisy u nás sdružení architektů, zastupují určitou skupinu s obdobným názorem. Umožnilo to větší svobodu projevu, ale i vyhraněnost časopisů, jejichž postoje jsou více radikalizovány a hrají v nich významnější roli otázky sociální než formální.

*

V první polovině dvacátých let to byly v mladém československém státě dva hlavní časopisy, *Styl*²⁹⁶ a *Stavba*²⁹⁷, které vytvářely živou platformu pro svůj okruh

²⁹⁵ Dopis Josefu Havlíčkovi, nedatovaný, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, *Umění* XXXV, 1987, s. 119.

architektů, kritiků a teoretiků. V souvislosti s projasňováním jejich názorů, prohlubováním znalostí o (nejen) moderní architektuře a prosazováním osobních preferencí se polarizují také postoje obou časopisů. Důležitou roli v identifikaci časopisů s určitým základním postojem, jenž v období dvacátých let lze zjednodušit na rovnici „*architektura = umění*“, respektive „*architektura = věda*“, hráli teoretikové Vilém Dvořák a Karel Teige. Třetí odborná revue, *Stavitel*, byla zpočátku techničtěji zaměřena a nevstupovala tak výrazně do živé architektonické diskuse, do doby, než se její redakce ujali Kotěrovi žáci Josef Štěpánek a Adolf Benš. I když i na jejích stránkách proběhla v polovině dvacátých let debata o tom, zdali je architektura umění či ne, zůstala poměrně otevřenou oběma názorům.

Vhodné prostředí však potřebuje ještě správnou osobu pro rozhodující čin. Tímto mužem činu se stal kritik Karel Teige. Zejména díky jeho aktivitám patří naše země k prvním, kde byly s nadšením přijaty myšlenky Le Corbusiera, a ty opět připravily půdu pro úspěšný vstup Augusta Perreta na strany českých odborných periodik. Není tedy náhodné, že první monografický příspěvek o v té době již uznávaném francouzském architektu uveřejnil Karel Teige v druhém ročníku *Stavby*²⁹⁸ a že to byl první článek o díle bratří Perretů publikovaný mimo Francii, pouhých několik měsíců po první monografické stati, která vyšla ve Francii z pera Marie Dormoy²⁹⁹. Od Augusta Perreta si Teige vyžádal úvodní text, který byl také použit pro 1. číslo nového časopisu věnovaného moderní architektuře, *L'architecture vivante*.³⁰⁰

„Živoucí architektura je ta, která věrně vyjadřuje svou dobu, budeme hledat příklady ve všech oblastech stavění, vybereme díla, která přísně podřízena svému

²⁹⁶ Časopis *Styl* navázal na svou předválečnou činnost ročníkem I (VI), 1920-1921.

²⁹⁷ Časopis *Stavba* vycházel od roku 1922.

²⁹⁸ Karel Teige, A. a G. Perret, *Stavba* II, č. 7, 1923 /24, s. 113-115, 130. Číslo bylo prodáváno i jako samostatná publikace.

²⁹⁹ Marie Dormoy, A. et G. Perret, *L'amour de l'art*, leden 1923. Marie Dormoy měla v březnu 1924 v Praze a v Brně přednášky o současné francouzské architektuře, tedy i bratrech Perretech, dále o Bourdellovi, Maillolovi a Despiauovi, viz. *Revue Française de Prague* III, č. 12, 1924, s. 140. Její čtrnáctidenní pobyt v Praze jí financovala československá vláda. „*Drahý příteli, přednášky proběhly. Velký úspěch pro Vás. Dokonce mě žádali o štočky vašeho kostela, ale já je potřebuju pro Bukurešť.... Zdravím vás a Feuersteina. MD*“. Dopis z 31. března 1924, in: Ana bela de Araujo, *August Perret – Marie Dormoy*, (pozn.5), s. 40.

³⁰⁰ překlad citace se pro upřesnění neдрží striktně překladu publikovaného ve *Stavbě*, viz. Karel Teige, A. a G. Perret, (pozn. 298), s. 113. O tom, že tento text byl původně napsán pro *Stavbu*, svědčí o i korespondence mezi Marie Dormoy a Augustem Perretem, viz. nedatovaný dopis Marie Dormoy a dopis Augusta Perreta z 15. 2. 1923, in: Ana bela Araujo, *August Perret – Marie Dormoy*, (pozn. 5), s. 29.

účelu, realizovaná uváženým užitím materiálu, dosáhnou krásy harmonickým rozvržením a proporcemi nezbytných prvků, ze kterých jsou složeny.“

Na osobnost Augusta Perreta upozornil své přátele Bedřicha Feuersteina a Karla Teigeho Josef Šíma, který se se slavným architektem seznámil prostřednictvím Louise-Denise Germainové v domě Gabriela Thomase.³⁰¹

Článek psal Karel Teige v době, kdy krása a poezie ještě patřily k architektuře a architektura byla uměním. Proto dokázal ocenit, že nová architektura, tak jak ji představují železobetonové stavby bratří Perretů, „*přes to, že používá nových materiálů a opírá se o nejmodernější technické vymoženosti, dovede druhdy působiti velikolepostí a monumentalitou, jaká byla vlastní nejslavnějším stavbám historie*“.³⁰² V souladu se způsobem vlastní prezentace Perretů jako pokračovatelů moderní tradice železné architektury 19. století, ale i nejodvážnějších staveb středověkých a racionálních a harmonických staveb antických, Teige hlásá: „*Krása netkví v dekoru, ale v podstatě architektury, v rytmu a harmonii dispozic, v proporcích konstrukce*“.³⁰³ Z těchto citací je zjevné, že Teige v období před polovinou dvacátých let používal klasickou rétoriku s termíny harmonie a proporce a že pojmy jako velkolepost a monumentalita pro něj nebyly prozatím hříchem.

Paradoxně tak došlo k tomu, že časopis, který se profiloval posléze jako nositel teze, že architektura je čistou vědou, oceňuje to, co druhý, který setrvává na stanovisku, že architektura je tvůrčí čin (*Styl*), pomíjí. Pravděpodobně první zmínku o Augustu Perretovi v českém jazyce totiž nalezneme v časopisu *Styl*. Pavel Janák v článku *Krásná budoucnost*,³⁰⁴ věnované stati Le Corbusiera z *L'Esprit Nouveau*, negativně hodnotí projekt věžových měst Augusta Perreta i vlastní Le Corbusierovy mrakodrapy. Vkládá je do přímé souvislosti s americkým způsobem stavby měst. Většina evropských urbanistů na počátku dvacátých let dvacátého století ještě prosazovala koncepce přihlížející k individuálním potřebám člověka vytvářením zahradních kolonií rodinných domů na okraji měst. Toto stanovisko přijal i Janák a na stránkách *Stylu* je soustavně hlásal. Později se k Perretově vizi města věží vyjádřil skepticky i Ludvík Kysela. Pod titulem *Krise velkoměst* uveřejnil svůj příspěvek v 1. čísle IX. ročníku *Stavby* věnovaném tématu moderního urbanismu.

³⁰¹ František Šmejkal, *Josef Šíma*, Praha 1988.

³⁰² Karel Teige, A. a G. Perret, (pozn. 298), s. 130.

³⁰³ Ibidem.

³⁰⁴ Pavel Janák, *Krásná budoucnost*, *Styl* II (VII), 1921-1922, s. 9-10.

Jeho stěžejní část tvoří referáty o projektech francouzských architektů a urbanistů na téma *La cité moderne*, uveřejněných v anketě časopisu *Science et industrie*. Kysela to doplnil pohledem na situaci v Americe a na projekty Richarda Neutry. Nemalé pozornosti se zde dostalo projektu bratří Perretů, ve kterém rezignují na možnost přestavby aktuálních dopravních tepen centra a vytvářejí nové centrum na západním okraji Paříže. Kysela pochybuje o možnosti realizovat perretovské představy s mrakodrapy vysazenými na desce nad přirozenou úrovní terénu pro jejich abstraktnost. „*U návrhů arch. Perretů postrádáme konkrétněji národohospodářský podklad, bez něhož tak dalekosáhlá přestavba města jest stěží myslitelnou, takže plán tento činí dojem utopie. Vzbuzuje též pochybnost, zda zastavění hlavní tepny systémem mrakodrapů, jejichž účel a způsob realizace není naznačen, jakož i umístění dopravy do spodní etáže, jsou správnými prostředky k ozdravění města, jež má být hlavním cílem reformních snah*“.³⁰⁵

*

Vrátíme se však k článku Karla Teigeho. Z předválečných děl bratří Perretů se Teige věnuje nájemnímu domu v ulici Franklin, garážím Ponthieu a zejména „*nejkrásnějšímu divadlu světa*“ – divadlu na Champs-Élysées. Oceňuje jeho monumentální působení, novost a konstrukční odvahu, vyjádření konstrukce na vnějšku. Dále připomíná doky v Casablance a jejich skořepinové klenby a dílny Esders. Nejaktuálnější stavbu bratří Perretů, kostel v Raincy, srovnává pro subtilnost její konstrukce s „*technickým zázrakem starokřesťanské architektury*“ – San Vitale v Ravenně. Teige v článku shovívavě přehlíží některé dekorativní detaily, aby upozornil na to, že architektura je u Perretů definována jako stavební umění a ne jako umění aplikované a že nový sloh vyrůstá na technickém základě. Závěrem Teige vyzdvihuje význam bratří Perretů pro moderní architekturu a zvláště pro principy Le Corbusiera, který se v této době stával absolutním magnetem pozornosti Teigeho i jeho spolupracovníků ze *Stavby*.

Teigův text doprovází vyobrazení domu v ulici Franklin – fotografie fasády, půdorys a to, co bylo dle Teiga zvláště „*hodno pozornosti*“ – schéma nosných pilířů a výplňových stěn. Také pro připomenutí Perretova nejdůležitějšího raného díla, divadla na Champs-Élysées, si vybral schéma betonové kostry stavby. Článek doplňuje Šímův portrét Augusta Perreta z roku 1922. Reprodukce pro tisk

³⁰⁵ Ludvík Kysela, Krise velkoměst a návrhy na její řešení, *Stavba IV*, 1930-1931, s. 4-6.

připravoval Bedřich Feuerstein, J. E. Koula později zmiňuje, že Feuerstein překresloval půdorys domu v ulici Franklin tak, aby pilířový systém vynikl. Je to tento půdorys, který publikoval Sigfried Giedion v knize *Bauen in Frankreich*.

Tento Teigův příspěvek k poznání díla bratří Perretů byl s menšími úpravami vložen do jeho stati K nové architektuře: Poznámky na okraj knihy *Vers une architecture* od Le Corbusier Saugniera³⁰⁶, v rozšířené verzi publikované v knize *Stavba a báseň* z konce roku 1927. Přestože text věnovaný Perretům zůstává stejný, úvodní úvaha s termíny sloh, stroj, inženýrská architektura, už prozrazuje postupné přesouvání akcentu od umění stavebního přes umění konstruktivní k „likvidaci umění“, odstřihnutí pupeční šňůry vážící moderní dobu k historickým slohům a odmítnutí nadčasových principů a pravd, k němuž došlo u Teiga na počátku roku 1925. Teige v článku Konstruktivismus a likvidace umění použil jako příklad konstrukce, beroucí ohled na lidské měřítko dle definice „člověk je slohový princip konstruktivismu“,³⁰⁷ Perretův dům v ulici Franklin.

*

Zajímavé je, že ačkoliv v umírněném modernismu architektů z okruhu *Stylu* nalezneme častěji paralely s díly Augusta Perreta, v časopisu *Styl* samostatný článek Augustu Perretovi (či bratrům Perretům) nikdy věnován nebyl. Můžeme jen předpokládat, že za to časopis vděčí rezervovanému přístupu architektů z okruhu *Stylu* k některým Le Corbusierovým tezím. Přímoú kritiku postojů, které zastával Le Corbusier, přinesl *Styl* např. v referátech o výstavě ve Stuttgartu či o kongresu v La Sarraz. Přestože časopis publikoval texty od řady ikon moderní architektury, první Le Corbusierův text se objevuje až v prvním čísle VIII. ročníku.³⁰⁸ Souvisí s vášnivou diskusí, která se rozhořela mezi příslušníky okruhů kolem časopisů *Stavba* a *Styl* o základní určení disciplíny, zdali patří mezi umělecké obory či je odvětvím vědy. Tehdy redakci *Stylu* přišlo vhod Le Corbusierovo uznání architektury za umění.

Protože však Auguste Perret představoval na poli moderní architektury neopominutelnou veličinu, je v širěji pojatých příspěvcích Viléma Dvořáka, o nichž bude řeč později, někdy zmiňován. V časopise *Styl* o něm nalezneme i řadu drobnějších zmínek, např. v X. ročníku referuje Dvořák o knize Siegfrieda Giediona

³⁰⁶ Karel Teige, K nové architektuře. Poznámky na okraj knihy *Vers une architecture* od Le Corbusier Saugniera, *Stavba* II, 1923-1924, s. 179-183.

³⁰⁷ Karel Teige, Konstruktivismus a likvidace „umění“, *Disk* II, jaro 1925, s. 4-8.

³⁰⁸ Le Corbusier, Kde začíná architektura? *Styl* VIII, 1927-1928, s. 1-3.

*Bauen in Frankreich*³⁰⁹, tudíž i o železobetonu a Augustu Perretovi. Dvořák reprodukuje Giedionovy názory, v nichž je Perret spolu s Tony Garnierem označován za průkopníka železobetonu, a mluví zde také o „klasicko-francouzském“ ideálu, za který oba architekti vděčí svému školení na Akademii. Dvořák využívá pro Perreta častého označení „precizní konstruktér“, když předkládá Giedionův názor o generačních proměnách úkolů moderní architektury. Výše zmínění architekti stáli u zrodu architektonického utváření užitkových staveb „vyhrazených prací“, pod něž Dvořák zahrnuje vedle továren i kancelářské budovy či obchodní domy. Současná generace v čele s Le Corbusierem má za úkol vyřešit otázku moderního bydlení.

Byl to pravděpodobně rovněž Dvořák, kdo zpravil čtenáře *Stylu* o návrhu A. Guilberta, šéfarchitekta Batiments civiles, povolat Augusta Perreta na École des Beaux-Arts s odkazem na obsáhlý článek v *Le Journal* z 19. srpna 1926.

Když v závěru XI. ročníku zavádí časopis *Styl* rubriku Film, v níž chce ukazovat významná současná světová architektonická díla, objevuje se hned mezi prvními snímky Cortotův sál bratří Perretů (průčelí, půdorysy a pohled do sálu).³¹⁰

*

Mezinárodní výstava dekorativního umění v Paříži

Jak ve Francii, tak i v Čechách představovala ve vývoji architektury a užitého umění významný mezník Mezinárodní výstava dekorativního umění v Paříži v roce 1925. Výstava měla prezentovat vyústění hledání nového stylu v různých oborech umění a řemesla, s akcentem na architekturu pavilonů. I když se národnostní akcent nezapřel u většiny vystavovatelů, pro Francouze představovala výstava snahu o definitivní stvrzení jejich kulturní převahy nad poraženým Německem a tečku za debatami započatými před první světovou válkou.³¹¹ Československá republika zase prezentovala poprvé v komplexní podobě kulturní úroveň samostatného státu. Proto byla i v českých médiích výstavě věnována nemalá pozornost. V odborném tisku vedle Gočárova pavilonu vévodil pavilon *L'Esprit nouveau* a Perretovo výstavní divadlo.

³⁰⁹ Vilém Dvořák, Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, pokračování, s. 105-106.

³¹⁰ Reprodukce Cortotova sálu k rubrice Film jsou na s. 210.

³¹¹ Výstava byla původně plánovaná již pro rok 1916, ale zrušena v důsledku válečných událostí. Francouzům však už od 80. let 19. století ležel v žaludku výrok říšského korunního prince, který při slavnostním otevření Muzea průmyslových umění v Berlíně v roce 1881 prohlásil: „Porazili jsme Francouze v roce 1870 na bitevním poli, dnes nad nimi chceme zvítězit znovu na poli obchodním a průmyslovém“. Citováno z článku Mariuse Vachona, La part des Musées dans la renaissance industrielle de l'Allemagne, *L'Art décoratif* II, č. 19, 1900, s. 26.

Vilém Dvořák, dlouholetý redaktor časopisu *Styl*, ve svém obsáhlém článku věnovaném výstavě, respektive její architektuře, přechází problematické výstavní stavby stručně s poukazem na to, že mu jde v jeho kritice zejména o „*kladné hodnoty výstavy, ... to, co posílila ..., čím povzbudila, čím přispěla k vývoji, jak jemu pomohla a posunula vpřed*“.³¹² V Dvořákově, mimochodem velmi prozíravém, komentáři k Le Corbusierově pavilonu *l'Esprit Nouveau* se mihne problematika počínající debaty Le Corbusiera a Augusta Perreta na téma horizontální či vertikální okna. Dobře zpravený Dvořák zakládá část komentáře právě na stavění obou protagonistů budoucí dlouholeté polemiky do kontrastu. O Perretovi soudí, že přestože klade na užitné vlastnosti stavby nejmodernější nároky, není „*konstruktivistický dogmatik*“ a je ochoten ustoupit z požadavků na maximální ekonomičnost stavby tak, jak je to vidět na výstavním divadle (zmnožené sloupy). Poukazuje také na Perretovu příslušnost k francouzské gotické i klasické tradici. Dvořák, který odmítal upírat architektuře právo nazývat se uměním, vidí výtvarné důvody, které Perreta svedly z cesty přísného racionalismu, a nadnáší otázku k zamyšlení: Proč se ...*“architekt rázu a významu Perretova... neváže na holý výpočet mechaniky a překonává a doplňuje jej vlastními výtvarnými prostředky, spadajícími do zcela jiné fáze tvoření”*?³¹³ V této souvislosti konstatuje, že všichni tři nejprogresivnější francouzští architekti na výstavě – mimo Le Corbusiera a Augusta Perreta k nim počítá Roberta Mallet-Stevens – hlásají nejpřísnější racionalistickou estetiku, zatímco jejich díla zjevují estetiku vitalistickou, reflektující život, který nelze vtlačit do jednoduché formule. Za článkem o výstavě Dvořák uveřejnil materiály, týkající se kontroverze Perret – van de Velde: původní van de Veldův text, interviu Perreta s Marií Dormoy a také dopis Gabriela Thomase. Sám však kontroverzi nijak nekomentoval, na rozdíl od Karla Teigehe.

V článku pod titulem Van de Velde contra Perret a Perret contra van de Velde reagoval Teige na skandál, který vyvolal Henry van de Velde, a vylíčil historii sporu, vypuklého ještě v době před válkou. Svědectví Gabriela Thomase Teigehe zcela přesvědčilo, že „*byl pro soudnou veřejnost spor o autorství divadelní budovy rozřešen a van de Veldeovy autorské nároky definitivně vyvráceny jako naprosto*

³¹² Vilém Dvořák, *Architektura a Mezinárodní výstava dekorativních a průmyslových umění v Paříži, Styl VI (XI), 1925-1926*, s. 82. Dvořák připomíná i závažný fakt, že se výstava uskutečnila o deset let později, než byla původně zamýšlena.

³¹³ Ibidem, s. 85.

neoprávněné“.³¹⁴ Předpokládám, že toto jeho přesvědčení bylo potvrzeno i diskusí s Bedřichem Feuersteinem, tehdejším Perretovým spolupracovníkem, který pomáhal s argumentací při Perretově obraně.³¹⁵ Na podkladě materiálu shromážděného Marií Dormoy a jejího rozhovoru s Augustem Perretem, publikovaného v časopise *L'Amour de l'Art*, referuje Teige o nové eskalaci sporu, způsobené van de Veldovou brožurou. Teige víceméně opakuje Perretovy argumenty, včetně historického exkursu o užití trojdílné scény či o jejím „iluzionistickém“, nekonstrukčnímu charakteru v případě kolínského divadla. V závěru článku se Teige plně shoduje s odsouzením van de Velda Marií Dormoy; ve *Stavbě* v polovině dvacátých let nemohlo být snad ani jinak. Van de Velde byl označen za „estéta a secesního ornamentálního malíře“ a zásluha na jeho modernějším směřování byla přisouzena očištnému duchu spolupráce s Perrety! „Kdežto Auguste Perret, zakladatel moderní architektury francouzské a vůdčí osobnost moderní světové architektury, nepodlehl ani v nejmenším vlivu veldeovské secese a neměl nikdy potřebu vypůjčovat si od tohoto estétského architekta cokoliv“.³¹⁶ Článek přináší i řadu fotografií výstavního divadla, s řezem a půdorysem, který je doplněn konfrontací s půdorysem divadla van de Veldeho pro výstavu Werkbundu v Kolíně nad Rýnem.³¹⁷ Výstavnímu divadlu však Teige věnoval článek již v předchozím ročníku *Stavby*. Jako kritik sledující různé formy umění zejména v těch nejavantgardnějších projevech ocenil Perretovu prozíravost, s jakou vytvořil prostor pro nejrůznější formy divadelních přestavení. Také mu imponovalo, jak se Perret dokázal vypořádat s omezením parcely ve všech směrech, jeho smysl pro technické inovace a ekonomii, s níž pracoval. „A tak ...toto provizorní divadlo, ...může se státi důležitou dramatickou laboratoří, atelierem nejrůznějších pokusů a výzkumů...Je symbolem konstruktivního ducha, příkladem nové krásy, která je prostým výsledkem dokonale splněného účelu“.³¹⁸

Ve svém referátu o Výstavě dekorativního umění v Paříži ocenil Augusta Perreta i Adolf Benš:

³¹⁴ Karel Teige, Van de velde contra Perret a Perret contra van de Velde, *Stavba IV*, 1925-1926, s. 57-59.

³¹⁵ „Pan Gočár říká, že nejlepší důkaz, že jste neviděl plány Van de Veldova divadla, je skutečnost, že jste udělal trojdílnou scénu, i když víte, jaký Van de Velde je,“ píše Feuerstein Perretovi do Paříže 3. července 1925, in: Radmila Veselá, Dopisy Ógystovi, *Umění* 2008, s. 342-351.

³¹⁶ Karel Teige, Van de Velde contra Perret, (pozn. 314), s. 60.

³¹⁷ Drobná chyba v popisce přiřazuje van de Veldovo divadlo do roku 1925, místo do roku 1913.

³¹⁸ Karel Teige, Divadlo pro mezinárodní výstavu v Paříži, *Stavba III*, 1924-1925, s. 108-109.

Aug. Perret, autor výstavního divadla, se vyjadřuje o tom již v květnové anketě, že jediným rozdílem mezi výstavou r. 1900 a 1925 je druh dekoru. Tehdy byla konstrukce zakryta dekorem rostlinným, dnes čistě geometrickým. Je třeba chápati dosah slov tohoto průbojníka skutečné moderní francouzské architektury, jenž hlásal a tvořil jasné účelové formy již před dvaceti pěti léty, když vše kolem bylo zachváčeno secesí. Však mu dává vývoj skvělé zadostiučinění. Je zvolen (v r. 1924) sdružením žactva, jimž nestačí »École des Beaux Arts«, profesorem. Přijímá a zřizuje školu v sympatickém výstavním pavilonu »Palais de Bois«.³¹⁹

Přestože je pro Benše jediný Le Corbusier „skutečně aktivním bodem francouzské výstavy“ a předpovídá mu dráhu oficiálního francouzského architekta, opatřuje dílo Perreta pozoruhodnou poznámkou, jako „podivuhodně přímé a charakterní (vlastnost to, již my sami příliš neoplýváme a jež cizího pozorovatele zaráží a nutně vzbuzuje nedůvěru)“.³²⁰

Pro *Bytovou kulturu* referovala o pařížské výstavě Marie Dormoy a sledoval ji i Bohumil Markalous, který připravil její celkový přehled a opět věnoval speciální článek Perretovu divadlu,³²¹ převzatý z deníku *Comœdia* (21.4.1924).

*

Referáty o výstavě dekorativního umění přinesly českému čtenáři první náhled, pochopitelně kusý a často zavádějící, na aktuální stav (nejen) evropské architektury. O komplexnější pohled na mezinárodní současnou architekturu, reflektující nejen realizované stavby, ale i teoretické postoje jejích protagonistů, se pokusil ve dvou sériích článků publikovaných ve *Stavbě* Oldřich Starý. První série, pod názvem *Názory na moderní architekturu*, vycházela již v prvním ročníku *Stavby* v roce 1922. V rámci IV. části věnované francouzské moderní architektuře a zejména osobnosti Le Corbusiera se jako zakladatel moderního směřování ve francouzské architektuře a Le Corbusierův předchůdce objevuje August Perret. Oldřich Starý tak ještě dříve než Karel Teige komentuje divadlo na Champs-Élysées, doky v Maroku či projekt věžového města, jak jej prezentoval Le Corbusier v *L'Esprit nouveau*. S nastupující inženýrskou estetikou, prosazovanou zejména příspěvky Le Corbusiera, souvisí ocenění Perreta jako smělého konstruktéra a jeho zařazení mezi průkopníky moderní architektury. „*Jest známo, že vynikající*

³¹⁹ Adolf Benš, *Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění v Paříži 1925*, *Stavitel* VI, 1925, s. 109-119.

³²⁰ Ibidem.

³²¹ Článek použil i pro *Národní osvobození* II, č. 16, 16.1. 1925, s. 5.

průbojníci moderní architektury byli začasťe výbornými a odvážnými konstruktéry (O. Wagner, F. L. Wright)“.³²² Tento závěrečný díl série nedoprovází, až na reprodukci Schwobovy vily od Le Corbusiera, žádné snímky, pravděpodobně Starý v této době ještě nebyl s Perretem v kontaktu a neměl podklady. Se žádostí o spolupráci se oficiálně na Perreta obrátil časopis *Stavba* až v roce 1923 při přípravě Teigova článku.³²³

V prvních ročnících *Stavby* nalézáme zmínky o architektuře bratří Perretů či jejich reprodukce poměrně často, zejména jako ilustraci prosazujícího se konstruktivismu, jako je tomu v případě recenze Ehrenburgovy knihy *A přece se točí*, kde je zmíněn Auguste Perret vedle Tony Garniera, Le Corbusiera a Holanďanů jako příklad zrušení hranic mezi uměním a „*ostatní produktivní lidskou prací*“.³²⁴ V témže čísle *Stavby* Teige, referující o kolekci architektury na Salónu nezávislých, nazývá díla výše zmiňovaných architektů „*konstruktivní obrovskou plastikou*“.³²⁵

V následujícím ročníku *Stavby* Oldřich Starý použil reprodukce Perretových industriálních staveb jako ilustrace k první části článku Vývoj ke konstruktivistické architektuře a Karel Teige referoval o projektu divadla pro Výstavu dekorativního umění v Paříži. Perretovy stavby pochopitelně nechybějí v Teigově článku Moderní francouzská architektura³²⁶. Tento Teigův článek u nás asi poprvé dává nahlédnout na moderní francouzskou architekturu v širším záběru a oceňuje zejména „*francouzský racionalistický, vědecký duch milující logickou jasnost a přesnou věcnost, vynalézavý duch klasicismu a pozitivismu*“.³²⁷ Na tomto základě může podle Teigeho vyrůst moderní konstruktivní architektura.

I když Teigův úhel pohledu má svá omezení, význam článku spočívá hlavně v tom, že patří k programovým příspěvkům oslavujícím industriální architekturu a akcentuje potřebu standardní a sériové výroby. Francouzská průmyslová architektura podle Teigeho jasně vítězí nad německou díky lehkosti konstrukce, velkým oknům, hygienickým parametrům, s nimiž Teige porovnává německou

³²² Oldřich Starý, Názory na moderní architekturu IV, *Stavba* I, 1922-1923, s. 209. V poznámce Starý odkazuje na reprodukce staveb z *Art et Décoration* a *L'Esprit nouveau*.

³²³ V dopise ze dne 29. prosince 1923 redakce děkuje za zaslané podklady k reprodukování.

IFA 535 AP 323.

³²⁴ *Stavba* II, 1923, s. 18-19.

³²⁵ Ibidem.

³²⁶ Karel Teige, Moderní francouzská architektura I -II, *Stavba* III, 1924-1925, s. 101-107, 125-128.

³²⁷ Ibidem, s. 103

„utlačující, ponurou a hmotnou monumentalitu“ staveb Poelzigových a Behrensových továren. Perretovu architekturu, vedle Le Corbusierovy, Mallet-Stevensovy a Guevrekianovy, představuje jako příklad hnutí, založeného na požadavku účelnosti, a jako její základní rysy podtrhává jasnost, jednoduchost a logiku. Kostel v Le Raincy je spolu s Freysinetovými hangáry v Orly označen za nejdokonalejší železobetonovou stavbu. Perret se svými dílnami Esders a garážemi v ulici Ponthieu podle Teigeho řadí po bok nejlepších francouzských inženýrů, pro které má český kritik nejvyšší slova uznání. *„Stavební umění, které se může vyvíjet jenom v důsledku určitých technických a sociálních předpokladů, je věrným odrazem idejí, mravů a povahy své doby. Industriální doba nás učí, že krása spočívá v přesném vyplnění funkce a že pravidlo maxima výsledku při minimu námahy, prostředků a materiálu determinuje formu“*.³²⁸ V době, kdy se osobnost Le Corbusierova projevovala zejména silou svých vizí, umožňovaly Perretovy realizace, zejména průmyslové architektury či kostela v Le Raincy, tyto vize na stránkách *Stavby* ilustrovat.

Dalším z důležitých přehledových článků na poli moderní architektury byl příspěvek redakce *Stavby* Zásady nové architektury, s objasňujícím podtitulem Kritické poznámky k přednáškám hostů v našem přednáškovém cyklu a naše stanovisko. Přestože mezi zahraničními architekty, kteří přednášeli v rámci slavného cyklu přednášek pořádaných Klubem architektů na přelomu let 1924-1925,³²⁹ Perret scházel, je v poznámkách zařazen vedle Le Corbusiera zejména pro svou zakladatelskou úlohu. *„V době stylu Metro byl Perret první, který architekturu postavil na basi moderních konstrukcí a disposic a jako konstruktér a inženýr byl předchůdcem a inspirátorem dnešního hnutí“*.³³⁰ V době stupňujícího se kriticismu členů redakce včetně Teigeho je pochopitelné odsouzení formální mluvy Perretových staveb. Z tohoto hlediska našly nejvyšší ocenění výhradně stavby utilitární.

Na závěr příspěvku přinesla redakce pod názvem Náš názor na novou architekturu zobecnění kritických připomínek jako jakési programové prohlášení požadavků na moderní architekturu. Zdůrazňuje v nich zásadní odtržení od tradice - zrušení architektury jako oboru uměleckého - a přisuzuje rozhodující roli ekonomii.

³²⁸ Ibidem, s. 127.

³²⁹ J.J.P. Oud, Walter Gropius, Ch.E. Jeanneret, Amedée Ozenfant a Adolf Loos.

³³⁰ Redakce, Zásady nové architektury, *Stavba* III, 1924-1925, s. 156.

Architektura se stala vědou, propočitatelnou disciplínou, a architekt organizátorem, který nadán „sociálním smyslem“ bude pomáhat měnit společnost. Perretem užívaná moderní železobetonová konstrukce, která se zdála být redakci vedená pouze „praktickou potřebou a ekonomikou“, a tvorba racionálního a ekonomického půdorysu, o níž se redaktori domnívali, že je neodvislý od všech historických reminiscencí, naplňovala významnou část těchto požadavků.

V následujícím čísle tohoto ročníku *Stavby* Oldřich Starý otiskl první část své přednášky nazvané Vývoj k nové architektuře, kde na základě výše uveřejněných stanovisek provedl shrnutí dosavadního vývoje směřujícího k „oné opravdu moderní architektuře“. ³³¹ V druhé části, v oddíle věnovaném železobetonu, použil Perretovy stavby jako významné příklady užití této technologie. Uvedl dále příkladné řešení určitých typů staveb a zmínil i Perretovu futuristickou urbanistickou vizi. Starý uvedl Augusta Perreta medailonem mezi „průbojníky“ moderní architektury i v rámci přehledů moderní architektury v jednotlivých zemích, v oddíle věnovaném Francii.

V souvislosti s Perretem je pro nás důležitý význam, který Oldřich Starý přikládá ve francouzské architektuře 19. století racionalismu. Ten „již v těchto raných dobách zanechal některá díla čisté krásy“. ³³² Starý připomíná heslo Société centrale des Architectes, založené v roce 1840: „Le Beau, Le Vrai, L'Utile“. Na francouzské architektuře si cení zejména tvorby nových půdorysných typů, vzniklých na základě „racionelní úvahy a hygienických požadavků“ a železné, později železobetonové konstrukce. Vynález obou konstrukcí a jejich teoretické zpracování považuje Starý za významný přínos Francouzů. „Věcné, přesné, odvážné a velkolepé práce inženýrů jsou iniciativou nové architektury“. ³³³ Proto vedle Augusta Perreta a Le Corbusiera to byl Freysinet, kdo „svými velkolepými díly...dal...nejjasnější, nejčistší a nejkrásnější díla nové architektury“. ³³⁴

Nové půdorysné dispozice vynalezené pro nový konstrukční systém jsou pro Starého stále živým impulsem. Proto ve všech zmínkách o Perretovi na stránkách *Stavby* v tomto období nechybí činžovní dům v ulici Franklin, který o dvacet let dříve než jiné realizace přenesl systém skeletu na obytnou stavbu a vyvodil z něj tolik oceňovaný volný půdorys bez vnitřního dvora. V tomto svém příspěvku Starý komentuje další, již ve *Stavbě* uváděná díla bratří Perretů a přidává aktuální stavbu

³³¹ Oldřich Starý, Vývoj k nové architektuře, *Stavba* III, s. 171-178, 187-203, 205-219.

³³² Ibidem, s. 216.

³³³ Ibidem.

³³⁴ Ibidem.

- Divadlo pro výstavu dekorativních umění. Konečně shrnuje význam bratří Perretů, spočívající „ve velkorysé myšlence železobetonové konstruktivní stavby, věcné a ekonomické, vyplynulé z potřeby“.³³⁵

Když červnem 1925 končí III. ročník *Stavby*, neméně významný a přelomový jako ten předchozí, na valné hromadě jeho vydavatele, Klubu architektů, je vedle pěti přednášejících hvězd evropské moderní architektury zvolen čestným členem i Auguste Perret.

*

Když byly postulovány obecné požadavky na „novou architekturu“ a představena její geneze a když význační předchůdci splnili svou roli, obrátili se redaktoři *Stavby* ke specifickým úkolům architektury, z nichž nejvýznamnější bylo řešení moderního obydlí. S tímto úkolem úzce souvisela otázka ekonomická, sociální a výrobní. Hlavními pojmy se stávají minimální byt, stroj na bydlení, standardizace, sériová výroba. Na tomto poli se již trajektorie úvah okruhu *Stavby* a Augusta Perreta nestřetávají a jméno v této době nejuznávanějšího francouzského architekta se na stránkách *Stavby* objevuje méně často.

Přesto v aktuálním pohledu na moderní francouzskou architekturu z pera J. E. Kouly³³⁶ představují Perretovy betonové kostely - vedle lyonských Garnierových staveb a hotelu Mallet-Stevens v Saint Juan de Luz - doposud jediné moderní veřejné budovy (a to se jedná o příspěvek z roku 1928!).

Vedle přehledových článků nalezneme zmínky o Perretových dílech také v řadě zpráv a recenzí. Je tak komentována Perretova neúčast, přes pozvání, kterého se mu dostalo, na kongresu v La Sarraz. V recenzi na knihu Le Corbusiera, *Une maison – un palais* zmiňuje Karel Teige, jak Le Corbusier využil Perretovy stavby pro ilustraci významu „ukázněné zkušenosti, z níž se rodí lyrický potenciál“,³³⁷ zkušenost je jako reservoar, z něhož lze čerpat tak, jako čerpal Perret ze stavby skladiště v Casablance při stavbě kostela v Raincy. J. E. Koula nemohl pominout Perretovo jméno v recenzi knihy Sigfrieda Giediona *Bauen in Frankreich*. Vedle výjimečného ocenění domu v ulici Franklin přináší Koula následující ohodnocení Perretů, které pojí názory okruhu *Stavby* s oceněním Giedionovým: „Každé dílo Perretů značí nový inženýrský čin. Garáže v Rue Ponthieu, Magazin

³³⁵ Ibidem.

³³⁶ J.E. Koula, Z moderní francouzské architektury, *Stavba*, 1928-1929, s. 81-87.

³³⁷ Karel Teige, Le Corbusier: *Une maison – un palais*, *Stavba* 1928-1929, s. 93-96.

Esders, Doky v Casablance, Kostel v Raincy. Nelze říci, že stoprocentně i čin architektonický. Perret i Garnier jsou žáky Akademie, a pokud se týče formového vytváření, jsou příliš vázáni klasicko-francouzským ideálem“.³³⁸

*

Z Perretových děl se vždy těšily v Čechách největší pozornosti dvě stavby – dům v ulici Franklin a kostel v Le Raincy. Pro architekty obou proudů české moderní architektury byl ještě do konce dvacátých let aktuálním impulsem způsob, jakým se Perret v ulici Franklin vyrovnal s nevýhodnou parcelou, aby vytvořil moderní, hygienický a komfortní obytný dům v ulici. Výrazné prolamování uliční fasády s půdorysem publikoval ve *Stylu* i Pavel Janák jako průkopnické a příkladné řešení osvětlení a aerace moderního bytu v městské zástavbě.³³⁹

Kostel v Le Raincy byl aktuální pro řešení specifického problému této doby - pojetí moderního kostela a řešení kostelního prostoru. Jednou z významných soutěží, která na ni měla dát odpověď, byla soutěž na vršovický kostel svatého Václava v roce 1928. V časopise *Stavitel*³⁴⁰ soutěžní návrhy komentoval Josef Cibulka. Výklad o nich uvedl obšírným pojednáním o historii kostelního prostoru, který dovedl až do počátku století. Ačkoliv se stavbami Perretovými (ani Wagnerovým kostelem na Steinhofu) nechtěl pro jejich neinvenčnost v kontextu tématu své stati zabývat, kostely v Le Raincy a Montmagny jsou zde bohatě ilustrovány a doprovázeny Perretovou zprávou ke kostelu v Le Raincy. Zvláštní článek byl již dříve věnován kostelu v Le Raincy v časopise *Architekt SIA*.³⁴¹ Na autora článku Vojtěcha Krcha stavba zjevně velmi zapůsobila, vystihl štíhlost sloupů i lehkost nenosného obalu. Nejvíce však hodnotil důsledné užití pohledového betonu a bratry Perrety označil za jediné příklady v evropské architektuře, kdo s touto technologií konsekventně pracuje.

*

Bouřlivé proměny architektury 20. let symbolicky v Praze uzavírá Výstava mezinárodní nové architektury, pořádaná v Městské knihovně v květnu 1929. Teige v *Musaionu* ocenil kvality kolekce této první mezinárodní výstavy architektury v Čechách a početní diváci mohli zhlédnout poprvé, byť jen na zvětšených

³³⁸ J.E. Koula, Sigfried Giedion. Bauen in Frankreich, *Stavba*, 1928-1929, s. 123.

³³⁹ Pavel Janák, Byt a jeho současné proměny. Jak proměnil se náš byt za 50 let? Dokončení, *Styl* VIII (XIII), 1927-1928, s. 35.

³⁴⁰ Josef Cibulka, O vývoji kostelního prostoru, *Stavitel* IX, 1928, s. 1-9, 17-31.

³⁴¹ Vojtěch Krch, Basilika v Raincy – železobetonová stavba, *Architekt SIA* XXVI, 1927, s. 236-237.

fotografiích, Perretovy průmyslové stavby. Teige však lituje, že do výběru nebyl zařazen jeho dům v ulici Franklin, „*první konsenkventní betonový dům*“.³⁴²

Krise na počátku třicátých let i Perretovo trvání na klasických principech na nějakou dobu odvrátily zájem českých médií o francouzského Mistra. Ale již v polovině desetiletí byl vítán v Praze na III. kongresu RIA jako uznávaná hlava francouzské architektury. Snad i v souvislosti s návštěvou v Praze dostal Auguste Perret prostor nejen pro prezentaci svých děl, ale i myšlenek. V roce 1937 přeložil Stanislav Semrád text přednášky *Architecture*,³⁴³ s krátkým komentářem, z něhož vyplývá, že ani autor komentáře a pravděpodobně nikdo v českém prostředí nezaznamenal dosud žádné Perretovy vlastní projevy. I když „*jsme dalecí toho pokládat Perretovu přednášku ve všech bodech za evangelium architektury*“,³⁴⁴ distancuje se od ní Semrád, „*zůstává něco stálého, co můžeme vystopovat jako souvislou nit v průběhu dějin stavebnictví a lidské kultury... Jest to vyznání velikého architekta a filosofa.*“ České publikum se tak mohlo seznámit s již poměrně vyzrálým komplexem Perretových myšlenek. Můžeme přepokládat, že nezůstaly bez pozornosti a ani bez odezvy v době čtyřicátých let, kdy se nově začaly promýšlet otázky monumentality a klasických hodnot a kdy se sama architektura začala vracet k svému uměleckému základu.

5.2. Knihy

Přehledových, souhrnně pojatých knih o moderní architektuře v období mezi dvěma světovými válkami nevyšlo mnoho. Více méně ojedinělá v zaměření na teoretickou stránku oboru zůstala kniha *Teoretické soudobé architektury* Viléma Dvořáka. V době, kdy se Perret jako teoretik výrazně profiluje, Dvořák Perreta téměř pomíjí. Na rozdíl od běžně raženého názoru, že Auguste Perret byl tím, kdo první docenil možnosti železobetonu pro estetické působení staveb, přisuzuje tento primát Anatolu de Baudotovi.³⁴⁵

Jednou z nejvýznamnějších publikací o architektuře se stal v meziválečném období sborník *Mezinárodní soudobé architektury – MSA I.* Karla Teigeho. Teigova vlastní stejnojmenná závěrečná stať měla vytvořit komplexnější pohled na soudobou architektonickou tvorbu i definovat jeho pojetí moderní architektury.

³⁴² Karel Teige, Výstava mezinárodní nové architektury, *Musaion*, 1929-1930, s. 140-143, 165-167.

³⁴³ Jedná se o variantu přednesenou na Institutu d'art et d'archéologie 31. května 1933.

³⁴⁴ Arch. Auguste Perret: Architektura, *Architekt SIA*, 1937, s. 50-56.

³⁴⁵ Oldřich Starý, Vývoj k nové architektuře, (pozn. 331), s. 218.

Přestože zde Perret získává naprosto zásadní roli jako zakladatel železobetonové architektury, slouží zároveň jako odstrašující případ toho, jak „*koncepce architektury jakožto umění ...je vždycky svodem k historismu i pro největší konstruktéry a vynálezce: Auguste Perret, jakmile poskytne volnější pole působnosti formálním a estetickým invencím, nedovede se vymaniti z francouzského klasicismu...*“³⁴⁶

5.3. Osobní kontakty

Jeden z prvních Čechů, kteří se mohli osobně seznámit s Augustem Perretem byl pravděpodobně Václav Vilém Štech, který ve své vzpomínkové knize *Za plotem domova*³⁴⁷ evokuje pozvání, kterého se mu dostalo od Antoina Bourdella během jeho pobytu v Paříži v roce 1911 do vily Gabriela Thomase v Montmorency. Bourdelle v té době připravoval reliéf pro průčelí divadla na Champs-Élysées a návrhy pro fresky v interiéru. Z celého Štechova vyprávění o pařížském pobytu vyplývá, že jej pařížská architektura příliš nezaujímal. Poznamenává sice, že vilu Gabriela Thomase obdivoval, ale jinak o architektuře téměř nehovoří.

Důležitou roli prostředníka česko-francouzských vztahů na poli výtvarného umění a speciálně architektury hrál Josef Šíma, aktivní člen-korespondent Devětsilu a také zástupce redakce *Stavby* „*delegovaný pro Paříž*“.³⁴⁸ Šíma se v roce 1922 seznámil s Augustem Perretem a ještě během tohoto roku namaloval architektův asi nejslavnější portrét. Byl to také Šíma, kdo pomohl Bedřichu Feuersteinovi získat místo v kanceláři bratří Perretů.

Bedřich Feuerstein byl jediným „*žákem*“, respektivě spolupracovníkem Augusta Perreta z řad českých architektů. Příležitost poznat díla francouzského mistra měl už za pobytu v Paříži v roce 1921 a posléze pracoval téměř dva roky v perretovské kanceláři. Perretův vliv prozrazují Feuersteinovy realizace v Japonsku, ale Feuerstein se k němu doznává i v dopisech bývalému mistru. Dopisy zasílané příteli Josefu Havlíčkovi za druhého francouzského pobytu (1924-1925 v Paříži) osvětlují jeho podíl na práci ateliéru bratří Perretů.

„*Pan Perret je roztomilý chef (zde patron) se šedými vousy, daleko mladší, než ho Šíma namaloval. Má svůj Citroën, který sám řídí, a v tom stále jezdí. Atelier*

³⁴⁶ Karel Teige, Mezinárodní soudobá architektura, in: Karel Teige (ed.), *Mezinárodní soudobá architektura*, Praha 1929, s. 149-157.

³⁴⁷ V. V. Štech, *Za plotem domova*, Československý spisovatel, Praha 1970.

³⁴⁸ Tak Šímu v dopisu Le Corbusierovi z 25.1.1923 označil Teige. FLC A1-17-226.

*je v přízemku s mnoha desinatéry, 3 bratry Perrety a 2 sekretářkami...Poněvadž pro mne nebylo dole místa, sedím sám v atelieru v 9. patře s vyhlídkou na Pole Martovo a Eiffelku. S chefem si telefonuji“.*³⁴⁹

V kanceláři bratří Perretů byl Feuerstein zaměstnán od března 1924 do konce roku 1925 jako kreslič. Jak to bývalo zvykem, podíl na projektech v atelieru byl anonymní. Z korespondence víme, že Feuerstein pracoval na projektu divadla pro Výstavu dekorativního umění v roce 1925 v Paříži, na projektu domu Paula Poireta, vily manželů Aghion v Egyptě a na Eiffelově pomníku. Přezkoumáním dokumentace a literatury k dílu bratří Perretů lze částečně upřesnit Feuersteinův podíl na jednotlivých projektech perretovské kanceláře.

Pro výstavní divadlo architekt rozpracovával výkresy konstrukce, dělal prováděcí plány, vedl jednání s úřady a vypracovával výkresy pro tisk. *„Bude to zajímavé konstruktivně..., sloupy nosné ze dřeva, horizontální nosníky, beton, velká rozpětí, ocel. Dělán konstrukci, jen výpočty dělá inženýr. Říkal jsem Perretovi, že moc konstrukce neznám, na to mi on řekl, že je to právě dobře, to že možná něco nového vymyslím, ti prý, co všechno znají, nikdy na nic nepřijdou“.*³⁵⁰ Z dopisů Perretovi lze vytušit, že se Feuerstein spolupodílel na ideji užití trojdílné scény. Navrhoval ovšem i řešení dvou scén, které byly dokonce pod jeho jménem publikovány v tisku spolu s ostatními výkresy komentujícími divadelní budovu.

Korespondenci Feuersteina Perretovi doprovází sedm skic divadelních scén. Návrhy architekt umisťuje na trojdílnou scénu divadla pro výstavu dekorativního umění. Domnívám se, že si Feuerstein zkoušel, jak by působily některé výjevy z her, pro které navrhoval scénu v Praze v letech 1921-1923, na trojdílné scéně. Některé jsou totiž označeny – *Edvard II, Zdravý nemocný, Tannhäuser, Ohnivý buben*.³⁵¹ Jediná skica nevyužívající prostoru trojdílné scény je variací na scénický návrh Enrika Prampoliniho pro Marinettiho hru *Ohnivý buben*. Vzhledem k dataci jedné ze skic – 1. 4. 1924 - by mohlo jít o první úkol, který byl Feuersteinovi po příchodu do atelierů bratří Perretů zadán a který měl ověřit funkčnost ideje trojdílné scény.

Práce na divadle zabírala největší část doby Feuersteinova pobytu u Perretů. *„Dělán všechny prováděcí plány divadla (tesařina) sám a sám. Jednání s úřady je*

³⁴⁹ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 2. 4. 1924, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, (pozn. 295) , s. 108.

³⁵⁰ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 27.4. 1924, ibidem, s. 109.

³⁵¹ Za konzultaci scénických návrhů děkuji Vlastě Koubské.

ještě komplikovanější než u nás, dosud jsme byli nuceni odevzdat 18 sérií plánů se stálými změnami. Jenže ti zdejší funkcionáři nejsou takoví nafoukanci jako u nás a nechají tě celkem dělat, co chceš“.³⁵² ...“Je to fajn práce s fajn lidma, ne s blbama nafoukanýma. Divadlo už stavíme..., dělám všecy detaily včetně vytažení, dělám všecy výkresy pro publicitu a těch je zejména hodně a musejí být dobře udělány“.³⁵³

Perretovu podniku pomohl Feuerstein získat realizaci československého pavilonu na výstavě. Jeho zaplacení však urgoval ještě z Japonska. Pravděpodobně jako úlitbu dluhu získal Auguste Perret „za zásluhy o stát československý“ 30. července 1926 Řád bílého lva IV. třídy. Prostřednictvím Feuersteina se s Augustem Perretem osobně seznámil i autor pavilonu, Josef Gočár.

V recentním soupise perretovských projektu³⁵⁴ schází Feuersteinem zmiňovaná vila³⁵⁵ pro slavného pařížského návrháře Paula Poireta. Nalezneme zde pouze projekt přestavby činžovního domu s ateliéry z období 1924-1925. Můžeme předpokládat, že projekt vily byl pravděpodobně v této době ve hře, zakázku však nakonec získal Robert Mallet-Stevens.

V Archívu architektury NTM zachovaná fotografie skici mrakodrapu³⁵⁶ jistě souvisí s ideálním mrakodrapem devětsilského ražení, o kterém se Feuerstein zmiňuje Havlíčkovi v dopise ze 3.9. 1925. *„Dělal jsem napřed moderní kostel pro Tananarive, ale když se starej pán vrátil z Grenoblu, prohlásil, že ho to nebaví a dal mi dělat mrakodrap, samozřejmě ideální, tak jsem to namaloval, pokryl reklamama, antenama, před to lodě, že by se devětsiláci červenali. Starej pán je ku podivu spokojenej“.*³⁵⁷ Skica jistě souvisí se snahou zhmotnit Perretovy vize věžového města. Předpokládám, že stejně jako v případě Poiretovy vily Augusta Perreta zajímalo, jaké řešení by volil nadaný český architekt, a proto mu zadal vypracování návrhu.

³⁵² Dopis Josefu Havlíčkovi ze 13. 9. 1924, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, (pozn. 295), s. 112.

³⁵³ Ibidem, s. 113.

³⁵⁴ *Les frères Perret. L'oeuvre complète*, Norma, Paris 2000.

³⁵⁵ „Dal mi udělat skizy na villu pro pana Poireta, krejčího. Villa má být krajně moderní, extrémně luxusní, rovné střechy.“ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 2. 4. 1924, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, (pozn. 295), s. 108.

³⁵⁶ V dřívější literatuře – viz. Marie Benešová, Česká architektura v proměnách dvou století, Praha 1984 – mylně vročená do roku 1923.

³⁵⁷ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 3. 9. 1925, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, (pozn. 295), s. 116.

Zajímavou otázkou Feuersteinova příspěvku k perretovské produkci je projekt vily Aghion pro Alexandrii v Egyptě. V perretovském archívu se nacházejí pouze definitivní prováděcí výkresy z února 1926. Když Feuerstein píše o práci na vile v dopisech z podzimu 1925 Havlíčkovi, vystihuje jeden z nejpálčivějších problémů funkcionalistické architektury: *„Děláme teď u Perreta tu villu pro Egypt à la Andréa Palladio – je to hrozně těžké, daleko těžší než dělat puřík. Ono se řekne konstruktivismus – výpočet atd. Ale jak pak dělat věci monumentální – pomník, luxusní vilu, náhrobek atd.“*³⁵⁸ V Archívu architektury NTM však žádné materiály k této vile nenalezneme, nevíme tedy, zda vila, realizovaná po určitých průtazích, vycházela skutečně z Feuersteinových návrhů. Skici odpovídající realizovaným plánům by byly jistě velmi zajímavým příspěvkem k otázce perretovského egyptského stylu.

Ani v případě Eiffelova pomníku, realizovaného v roce 1928, nevíme, zda vycházel z některého z četných návrhů Feuersteinových, rovněž z podzimu 1925.³⁵⁹ Přesněji podíl Bedřicha Feuersteina na dílech bratří Perretů však již nelze určit, neboť nebylo obvyklé uvádět při reprodukování děl významných architektů jejich spolupracovníky, pakliže nešlo o tvůrčí i praktické spojení dvou výrazných individualit.

Z korespondence Augusta Perreta s Marií Dormoy vyplývá, že Feuersteinova účast v Perretově kanceláři nebyla zanedbatelná a jejich vzájemné vztahy byly nepochybně přátelské. Během kampaně, kterou proti Perretovi v průběhu Výstavy dekorativních umění v roce 1925 zahájil Van de Velde, byl Feuerstein vedle Marie Dormoy Perretovou hlavní oporou. Již v dopise Augustu Perretovi z Prahy ze dne 3. července dodával Feuerstein argumenty pro Perretovu obhajobu. *„Vím, že jste nikdy neviděl plány divadla v Kolíně, ani já jsem je neviděl. ... Bylo by dobré, kdybyste si prostudoval publikovaný půdorys na první straně brožury. Je tam malý popis v holandštině „wegneembare kolonne“ = (vyjímatelný sloup). Sloupy, dělící tři scény Van de Veldova divadla, jsou tedy odstranitelné, netvoří nezbytnou část konstrukce divadla. Takovéto sloupy lze přidat do každého divadla. Ve skutečnosti je kolínské divadlo divadlem s velikou scénou, jakou mají ostatní divadla, jenom*

³⁵⁸ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 25. 10. 1925, ibidem, s. 119.

³⁵⁹ *„Dělám furt villu paní Aghion a zase znovu monument pana Eiffela. Na ten monument vědecky nějak nemohu a na tu villu též“*. Dopis Josefu Havlíčkovi ze 6. 11. 1925, ibidem, s. 122.

předpokládá sloupy – praktikáby, aby se eventuálně docílilo tří scén“.³⁶⁰ Po svém návratu do Paříže pomáhal Feuerstein Marii Dormoy v protiakci.

Svého francouzského „patrona“ si Feuerstein vážil jako architekta i jako člověka velkého kulturního rozhledu a vlídného šéfa. „*Byl jsem přerušen (ve psaní dopisu Josefu Havlíčkovi) příchodem pana Perreta. Přinesl mi Historii francouzské revoluce, od Micheleta, a řekl mi, abych si chvílemi četl, že když se stále kreslí, že to je assomant*“.³⁶¹ Rozhodně tedy nelze souhlasit s názorem, že Feuerstein nebyl u Perreta spokojen, jak se domnívá Lukeš³⁶², který tak usuzuje z dopisu Feuersteina Havlíčkovi, který je ovšem třeba chápat v kontextu – byl napsán v době, kdy již byl Feuerstein na odchodu z kanceláře a nové úkoly nerozpracovával. Pravdou ovšem je, že v té době kancelář mnoho práce neměla a Feuerstein by ji asi stejně opustil. Rozhodujícím momentem pro odchod však byla potřeba větší samostatnosti. Důležitou roli zřejmě hrála i finanční stránka. Karfík vzpomíná,³⁶³ jak mu Feuerstein řekl, že mu Perret sice neplatí, ale protože si ho cení, tak po skončení projektu dostane prémii. Ta však nebyla příliš vysoká, tak si Feuerstein přivydělával scénografií pro Ďagilevův balet.

Perretova klasicizující, vyrovnaná, rytmizovaná a k monumentalitě tíhnoucí architektura vyhovovala Feuersteinově potřebě jednoduché a jasné skladby, racionálního půdorysu, harmonické kompozice. V době, kdy se na české architektonické scéně prosazuje tendence, ražená Karlem Teigem a Oldřichem Starým, že architektura není umění, oceňoval Perretovo prohlášení, že „*umělci mají být savanti a savanti umělci*“.³⁶⁴ Po více než rok a půl trvajícím pobytu mu však již scházela samostatná projekční činnost a dal se tedy zlákat českým rodákem Antonínem Raymondem do Japonska, kde doufal ve větší volnost vlastní autorské kreativity.

Dopisy z Japonska (a Ameriky) svědčí o tom, že si Feuerstein názorů Augusta Perreta cenil i po opuštění jeho kanceláře a že neváhal požádat o radu v případě vlastní nejistoty. Vliv Perretovy architektury je patrný na řadě jeho japonských prací, zejména na věži St. Luke's Hospital . V dopise francouzskému

³⁶⁰ Dopis Augustu Perretovi z 3. 7. 1925, in: Radmila Veselá, Dopisy Ógystovi, (pozn. 315), s. 343-344.

³⁶¹ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 2. 4. 1924, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, (pozn. 295), s. 108.

³⁶² Ibidem, s. 105.

³⁶³ Zdeněk Lukeš, Vladimír Karfík vypráví, *Revolver Revue*, č. 42, 2000, s. 278.

³⁶⁴ Dopis Josefu Havlíčkovi ze 25. 10. 1925, in: Zdeněk Lukeš, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, (pozn. 295), s. 119.

mistru z 27. dubna 1928 se Feuerstein o svém projektu nemocnice vyjádřil jako o díle Perretova „žáka“.³⁶⁵

Perretova pozdější kodifikace klasicizujících schémat se už s Feuersteinovou tvorbou, tíhnoucí k funkcionalismu, postupně rozcházela. Nadále však Feuerstein zůstal s Perretem v písemném styku a neopomněl jej navštívit při návštěvě Paříže. Ani Auguste Perret nezapomněl na svého spolupracovníka. Marie Prušáková-Honzíková vzpomíná, jak se při návštěvě Prahy v rámci recepce na kongresu RIA v roce 1935 francouzský mistr po scházecím Feuersteinovi neustále ptal: *„Kde je Feuerstein? Co je s ním? ...Chtěl bych se s ním setkat!“*³⁶⁶ O setkání s Feuersteinem v dalších dnech návštěvy napsal Perret Marii Dormoy: *„Viděl jsem ho den po mém příjezdu a pak každý den. Daří se mu dobře a lékař předpovídá brzké a kompletní uzdravení. Nese na sobě stále, pokud to vždy neměl, ten závoj smutku. Večer mě zavedl za svým kamarádem, hercem Voskovcem, ženatým s Francouzkou. Je to moc sympatický chlapec“*.³⁶⁷

*

O možnost pracovat v Perretově atelieru usilovalo více významných českých architektů. Feuerstein zamýšlel přenechat své místo u Perreta Josefu Havlíčkovi, jak však víme z jeho dopisů, v průběhu roku 1925 nebylo v atelieru mnoho práce a tato možnost padla. Ze stejného důvodu neuspěl ani Jan Víšek. Udržel si však s Perretem jisté kontakty, protože v Perretově korespondenci je zachován jeho zdvořilý dotaz obecného rázu na regulérnost soutěží.³⁶⁸

Zájem pracovat pro atelier bratří Perretů měl i Vladimír Karfík. V rozhovoru se Zdeňkem Lukešem vypráví, jak ho jako mladého architekta zaujal vedle Le Corbusiera i Perret, o kterém se dočítal v odborném tisku. Zapůsobila na něj schopnost Perreta zpracovat „umělecky“ železobeton a toužil proto během svého pobytu v Paříži nejdříve pracovat pro něj. V knize *Architekt si spomína* líčí Karfík své nadšení z návštěvy kostela v Le Raincy: *„Bol som unesený ľahkosťou a odvážnosťou železobetónovej konštrukcie s povrchem bez akýchkoľvek omietok a náterov. Holý betón bol pritom tak ušľachtilo a neuveriteľně jemný“*.³⁶⁹ Bylo to však v době, kdy perretovská kancelář neoplývala zakázkami a Feuerstein, kterého

³⁶⁵ Perretovštinu si v pozdních 20. letech vypůjčil i Antonín Raymond a to v míře téměř vrchovaté.

³⁶⁶ Marie Prušáková/Honzíková, *Když hoří obrazy*, 1989, s. 91.

³⁶⁷ Dopis z 11.9. 1935, in: Ana bela de Araujo, Auguste Perret – Marie Dormoy. (pozn. 5), s. 389.

³⁶⁸ Dopis Jana Víška z 3. 10. 1932, odpověď Augusta Perreta z 6.10.1932, IFA 535 AP 321.

³⁶⁹ Vladimír Karfík, *Architekt si spomína*, Bratislava 1993, s. 23.

Karfík v kanceláři potkal, mu příliš pomoci nedokázal. Perret Karfíkovi nabízel práci v severní Africe, kde tehdy působila řada francouzských architektů na významných projektech. Karfík sděluje, že to byl Bedřich Feuerstein, který mu poradil jít k Le Corbusierovi. Pozorně sledoval Le Corbusierovy texty, ale potřeboval získat placené místo, tak to zkoušel u dalších moderních francouzských architektů. Když však Karfík nepochodil ani u Andrého Lurčata, ani u Mallet-Stevens, stal se prvním spolupracovníkem bratranců Jeanneretových. Po zkušenosti z Le Corbusierova ateliéru se Karfík ještě jednou ucházel o místo u Perreta, jak o tom svědčí ručně psané doporučení Le Corbusiera Augustu Perretovi z 27.8. 1926.³⁷⁰ Víme však, že opět marně.

Osobní vzpomínky na Augusta Perreta z období dvacátých let, kdy pracoval v atelieru Le Corbusiera, přináší ve svých pamětech také Jan Sokol:

*Seznámil jsem se i s druhým architektem soudobé Paříže, Augustem Perretem. Velice mne zajímal on i jeho veliké dílo, vycházející z podobných myšlenek, jako byly Corbusierovy, ale nepřerušující starší, vlastně antickou tradici stavitelskou. To staré a nové, jež dokázal skloubit, tanulo mi často na mysli, dokonce jsem jeden čas litoval, že jsem nezakotvil spíš u něho. Oficiální Francie Corbusiera neznala a ani Perret nebyl zvláštním oblíbencem. Měl však přeci jen mnohem více uznání než Corbusier, velkou obec ctitelů v uměleckém světě. Viděl jsem to při zahajovací slavnosti nového sálu konservatoře, který Auguste Perret projektoval a bratr Gustave postavil...Když se objevil Perret v čestné lóži, malý důstojný stařík s rybářským plnovousem v tmavomodrých šatech, celé shromáždění fraků a toalet povstalo a uvítalo jej nadšeným potleskem jako autora nejen architektury, ale i výborné akustiky sálu.*³⁷¹ Když Sokol o něco dále opět připomíná postavu Perretovu, oceňuje její pevnou zakotvenost ve vlastních architektonických principech, vázaných ke klasické tradici, ovšem za cenu toho, že „nedosáhl strhující modernosti Le Corbusierovy.“ Vzpomíná též na setkání s Perretem v Praze při příležitosti Mezinárodního kongresu architektů v roce 1935, o kterém bude ještě pojednáno, a na Perretovy zajímavé postřehy během prohlídky Prahy. „Znal jsem se s ním dosti dobře z několika návštěv v Paříži, ochotně mne přijímal a rád dlouho a zajímavě vypravoval.“ Že Perretovy zásady zasadily v jeho duši plodná semínka, svědčí i povzdech z doslovu Sokolových vzpomínek, s nímž komentuje proměny

³⁷⁰ Dopis Le Corbusiera Augustu Perretovi z 27.8. 1926, 535 AP 243.

³⁷¹ Jan Sokol. *Moje plány. Paměti architekta*, Triáda 2004, s. 118.

hodnotového systému a jejich odraz v architektuře v průběhu 20. století: „Kde zůstalo Platónovo <Krása je záření pravdy>, kterého se dovolával ještě Auguste Perret?“³⁷²

Z velmi dobře zachované korespondence Augusta Perreta vyplývá, že je značně nepravděpodobné, že by některý další český architekt pracoval v perretovské kanceláři jako zaměstnanec. Za to jí prošlo minimálně sedm studentů-stážistů, vyslaných pražským Francouzským institutem. V březnu roku 1947 se na Perreta obrací Thérèse Urbain, vedoucí sekce architektury na Université de Paris – Institut Français Ernesta Denise. Odvolává se na předválečnou spolupráci z roku 1937, kdy po dobu jednoho měsíce působili dva stážisté v Perretově atelieru, a žádá, „pokud okolnosti dovolují“, v navázání na toto velkorysé gesto.

„Československo se stále obrací na Francii, když pro své syny hledá intelektuální vůdce: vědce, umělce, spisovatele. Jak víte, naše mise spočívá v podpoře a vedení tohoto směřování; aby z něj obě země vytěžily co největší morální i materiální prospěch. Dovolují si tedy předpokládat, že byste nám rád pomohl, vaše jméno zde symbolizuje tvorbu nové architektonické estetiky a vaše práce jsou sledovány se silným zájmem mladými architekty, kteří navštěvují moje kurzy v Praze i Brně. Řekla bych, že rekonstrukce Le Havru by mohla být příležitostí pro dvě velmi instruktivní stáže ve vaší kanceláři.“³⁷³ Thérèse Urbain prosí o zvážení, zda by stážisté mohli dostávat nějaký plat, jehož výši ponechává na Perretově uvážení, aby byl alespoň částečně pokryt jejich pobyt ve Francii. Dále Perreta žádá o kontakt na některý podnik pracující na rekonstrukci Le Havru, který by mohl zaměstnat dva stážisty – budoucí inženýry. Ve stručné odpovědi Perret souhlasí s měsíční stáží dvou studentů, aniž by odpověděl na další dotazy.³⁷⁴ Ještě následujícího roku se Institut snaží o udržení vztahů a Pierre Urbain, ředitel Institutu a vedoucí vědecké a technické sekce, znovu žádá Perreta o umožnění stáže pro další dva studenty.³⁷⁵ Perret neprodleně odpovídá s poděkováním za přijetí za jeho pobytu v Praze.³⁷⁶ Pravděpodobně v předtuše brzkého konce obdobných aktivit žádá Pierre Urbain navýšení počtu studentů a prodloužení doby stáže na celkem 6

³⁷² Ibidem, s. 283.

³⁷³ Dopis z 27. 3. 1947, IFA 535 AP 320.

³⁷⁴ Dopis Augusta Perreta z 30. 4. 1947, IFA 535 AP 320.

³⁷⁵ Dopis z 11. 5. 1948, IFA 535 AP 320.

³⁷⁶ Dopis Augusta Perreta z 15. 5. 1948, IFA 535 AP 320.

měsíců.³⁷⁷ Díky okamžité odpovědi³⁷⁸ získávají příležitost celkem tři studenti, jejichž jména známe z další korespondence.³⁷⁹ Jejich situace však nebyla ve Francii jednoduchá. Z popřevratového Československa si na rozdíl od předchůdců nemohli odvézt žádné peníze a Pierre Urbain, zpraven o jejich těžké situaci prostřednictvím diplomatické korespondence, žádal Perreta o vyplacení zálohy stážistům předem, jelikož plat by obdrželi až na konci stáže.³⁸⁰ Perret této žádosti zcela jistě vyhověl, neboť se ve fondu zachovala korespondence z roku 1949, z níž vyplývá, že opět souhlasil se stážisty pro léto 1949.

*

Ateliér bratří Perretů nebyl však jen cílem českých architektů, ale pochopitelně také kritiků a redaktorů odborných časopisů. Zcela jistě jej navštívil v Paříži Bohumil Markalous, jehož korespondence je v archivu bratří Perretů zachována. Víme tak, že hned následujícího dne po své návštěvě, 21. června 1923, adresuje Augustu Perretovi žádost o fotografie staveb, které mu Perret přislíbil a které by Markalous rád prezentoval na přednáškách, věnujících „jeho dílu značný prostor“.³⁸¹ V lednu následujícího roku seznamuje Perreta se záměrem vytvořit z časopisu *Bytová kultura* avantgardní revui a Perreta, jako významnou osobu spojenou s vývojem moderního a užitého umění, žádá o povolení reprodukovat jeho díla. Perret Markalousovi pravděpodobně nabídl možnost spolupracovat s Marií Dormoy jako pařížskou dopisovatelkou, již se skutečně v prvním ročníku *Bytové kultury* stala.

5.4. Auguste Perret v Praze, 1935

Čeští architekti měli příležitost seznámit se se svými francouzskými kolegy včetně Augusta Perreta během třetího mezinárodního sjezdu architektů RIA (Réunion internationale d'architecture), který se konal v Praze od 7. do 10. září 1935.³⁸² Auguste Perret jako předseda organizačního výboru na něm zastupoval ministra kultury George Huismana, ředitele Beaux-Arts a předsedy národního

³⁷⁷ Dopis z 14. 6. 1948, IFA 535 AP 320.

³⁷⁸ Dopis z 16. 6. 1948, IFA 535 AP 320.

³⁷⁹ Světlá Fialová, Pavel Krchňák a František Bartoš, všichni tři z Brna, v dokumentaci se uvádí, že byli vybráni profesorem Kurialem.

³⁸⁰ Dopis z 11. 9. 1948, IFA 535 AP 320.

³⁸¹ IFA 535 AP 322.

³⁸² Vedle Francie se účastnily tyto země: Austrálie, Rakousko, Belgie, Bulharsko, Čína, Egypt, Alžír, Velká Británie a Irsko, Maďarsko, Itálie, Litevsko, Norsko, Palestina, Portugalsko, Rumunsko a Tunisko.

komitétu RIA, a Robert Mallet-Stevens a Georges Sébille vedli delegaci, ve které nechyběl André Bloc, ředitel revue *L'Architecture d'aujourd'hui*, která sjezd spolupořádala. Tématem sjezdu byl aktuální vývoj národních architektur. Toto téma je třeba vnímat v politickém kontextu poloviny třicátých let; „jedná se o to dozvědět se, do jaké míry může politik ovlivňovat vývoj architektury, vývoj diktovaný především faktory technickými a ekonomickými“.³⁸³ Motiv výběru tématu se však může jevit dosti ambivalentní. Vzhledem k nacionální notě, která právě v tomto období zesiluje i v časopisu *L'Architecture d'aujourd'hui*, může být chápán jako pokus francouzského organizátora o prezentaci nadvlády francouzské kultury (a politiky) ve středoevropském prostoru. Na druhé straně můžeme celý sjezd považovat za snahu architektů různých národů manifestovat přátelské vztahy navzdory aktuálnímu politickému vývoji.

Sjezd byl zahájen na Staroměstské radnici krátkými proslovy Adolfa Benše a Augusta Perreta, který byl na Benšův návrh zvolen prezidentem sjezdu. Na programu bylo několik sezení, četné prohlídky a recepce, účastníci sjezdu navštívili mezi 10. a 17. září další česká města a Bratislavu. Sjezd pokračoval v Budapešti (kam delegáty doprovázel Karel Honzík s chotí) a Vídni. U příležitosti mezinárodního kongresu bydlení a rovněž sjezdu RIA byla v Uměleckoprůmyslovém muzeu připravena výstava současné československé architektury, do které byli účastníci uvedeni Pavlem Janákem. Jak svědčí článek S.-Gilla Delavona, *Un congres d'architecture à Prague*,³⁸⁴ skvělé fotografie a plány doplněné několika modely českou architekturu dobře reprezentovaly. Sjezd měl jasnou politickou podporu: účastníci kongresu byli přijati primátorem Baxou v Obecním domě a snímky kongresistů se objevily v evropských denících. V Praze architekti navštívili Černínský palác, Barrandovské terasy, Havlíčkovu a Honzíkovu Všeobecnou úrazovou pojišťovnu, Gočárův kostel sv. Václava ve Vršovicích, Benšovu budovu Elektrických podniků (vysoce hodnocenou; tam se konala závěrečná večeře), Veletržní palác i stavby z období před první světovou válkou.

Z korespondence Perreta s ředitelem Masarykových domovů bychom mohli nabýt dojmu, že minimálně tento komplex na něj zapůsobil dobrým dojmem.

³⁸³ *Compte-rendu de la troisième Réunion internationale d'architectes, Europe centrale*, september 1935, z řeči Augusta Perreta. Nalezneme zde záznamy z cest, z projevů i texty od různých účastníků k tématu, mj. Karla Honzíka a Pavla Janáka, připraveno Pierrem Vagem a zaštitěno osobou Augusta Perreta. Zpráva o průběhu sjezdu s vybranými proslovy účastníků byla publikována v čtvrtém čísle *L'Architecture d'aujourd'hui*, 1935.

³⁸⁴ *Beaux-arts*, 13. září 1935, výstřižek v IFA 535 AP 561/2.

Zachoval se totiž dopis, v němž oceňuje architekturu i vybavení a na adresu Bohumíra Kozáka píše: „*Aniž by chtěl dělat moderní pro moderní, váš architekt vám dal stavbu, která je zároveň dnešní i věčná, jedním slovem je klasická, nevyjde z módy, bude dobře stárnout*“.³⁸⁵ Slova o Masarykových domovech si však vyžádal sám ředitel Ústřední pojišťovny v dopise ze 17. srpna, v němž vzpomíná na Perretovu návštěvu a na jeho eminentní zájem o tuto instituci, do té míry, že mu zasílá některé dokumenty.

Intimnější výpověď, vložená do dopisu Marii Dormoy, však svědčí o tom, že Perreta česká funkcionalistická architektura nenadchla, spíše potvrdila jeho přesvědčení, že ošklivě stárne.

Kongres umožnil českým architektům navázat řadu hlubších přátelství. Jan Sokol, Stanislav Semrád, Alois Kubiček a Emanuel Hruška doprovázeli kongresisty na jejich cestách. Hradec Králové jim přiblížil Josef Gočár, Zlín Adolf Benš spolu s Františkem L. Gahurou, Vladimírem Karfíkem i samotným Baťou. Všude se jim dostalo oficiálního přivítání, stejně jako v Brně, kde byli uvítáni a doprovázeni významnými brněnskými architekty. Auguste Perret se však mimopražského programu nezúčastnil, pro pracovní zaneprázdnění odejel již 10. 9. zpět do Paříže.

Na posledním zasedání sjezdu ve Vídni Albert Laprade shrnul přednesené příspěvky k tématu sjezdu a konstatoval, že jestliže Auguste Perret tvrdí, že politika nesmí ovlivňovat techniku, on osobně nesouhlasí. Perret je dle něj vyjimečný případ, který „*třicet let vylepšuje jeden koherentní systém, v němž vše ovládá nezpochybnitelná logika a kde je místo pouze pro pravdivou a jednoduchou krásu. Ať dělá garáž, administrativní budovu, obytnou budovu, sklad nábytku, dělá „Perreta“ a nikdo se neodvážá ho přesvědčovat, aby se obrátil k nějaké módě. Představuje v architektuře velkého klasika v linii Manetově*“.³⁸⁶

Zpráva o kongresu se objevila v časopise *Styl*,³⁸⁷ oznámení o kongresovém programu bylo několikrát publikováno ve 12. ročníku *Stavby* (1934-1935).

*

SVU Mánes udělil u příležitosti padesátého výročí své existence Augustu Perretovi titul člena-korespondenta, jak víme z dopisu ze dne 14. 4. 1937.³⁸⁸

³⁸⁵ Dopis Augusta Perreta ze 4. října, 1935 ve fondu bratří Perretů, 535 AP 561/2.

³⁸⁶ Discours de M. Albert Laprade, in: *Compte-rendu de la troisième Réunion*, (pozn. 383), s. 17.

³⁸⁷ III. Réunion internationale d'architectes, *Styl* XIV, 1934-1935, s. 198.

³⁸⁸ Dopis ze dne 14.4. 1937 podepsán J. Gočárem, předsedou a Kamilem Novotným jako tajemníkem, IFA 535 AP 321.

Z odpovědi, adresované „*Mon Cher Président*“ Josefu Gočárovi, kterého Perret znal osobně již z dvacátých let, lze cítit jisté pobavení nad tím, že se SVU Mánes „jednohlasně rozhodl přijmout mě za člena korespondenta“, nicméně slavný francouzský architekt blahosklonně souhlasil.³⁸⁹

5.5. Ohlas a kontakty v období po II. světové válce

Jméno Augusta Perreta se v odborném tisku mihlo v období druhé světové války v souvislosti s diskusemi o monumentalitě a o návratu architektury do svazku umění, z něž ji vyřadila teorie funkcionalismu. Rostislav Švácha odkazuje na diskusi o monumentalitě, která probíhala na stránkách časopisu *Architekt SIA* v roce 1944³⁹⁰ nebo ve *Volných směrech* (1940-1941 a 1947-1948). Velmi hutnou diskusi o revizi předválečného názorového schematismu nalezneme v časopise *Život*.³⁹¹ Téma zároveň reagovalo na obdobné diskuse probíhající ve válečných letech v zahraničním tisku, o nichž bylo referováno ve výše zmíněných časopisech. Téma monumentality sice vymizelo z funkcionalistického slovníku meziválečného období – či přesněji řečeno bylo kritizováno a potíráno – viz slavná debata Teigeho s Le Corbusierem -, ale v paralelní diskusi přežívalo, například na stranách časopisu *Styl*.

Švácha shledává pro období čtyřicátých let dva základní přístupy při tvorbě monumentálních architektur. První se snažil najít řešení mimo klasický řád i funkcionalismus a druhý spočíval v „*prolnutí výchozího funkcionalistického schématu klasicistními prvky*“.³⁹² Právě pro tento proud se stává vzorem Auguste Perret, pro svou, jak cituje Švácha Karla Storch, „*nejmožnější variantu monumentality*“.³⁹³ Storch tato slova užil, když konstatoval silný Perretův vliv, jasně zřetelný na budově fribourgské university Denise Honeggera a Fernanda Dumase publikované v časopise *Werk*. Universita byla později s komentářem reprodukována v šestém ročníku *Architektury* jako „*pozoruhodný krok na cestě k monumentálnímu*

³⁸⁹ Dopis z 23. 4. 1937, IFA 535 AP 552.

³⁹⁰ S texty Oldřicha Stefana, Karla Hannauera, Jana Sokola, Jindřicha Chalupeckého.

³⁹¹ *Život* XVIII, 1942-1943, texty Oldřicha Stefana, Josefa Kaplického, Karla Honzíka, Jindřicha Chalupeckého.

³⁹² Rostislav Švácha, *Architektura 40. let*, in: *Dějiny českého výtvarného umění V, 1939-1958*, Academia 2005, s. 66.

³⁹³ Karel Storch, *Časopisy, Architektura IV*, 1942, s. 143.

výrazu“,³⁹⁴ aniž by však byla komentována její značná poplatnost Perretovu formálnímu jazyku. Můžeme se tedy domnívat, že i tento zprostředkovaný vliv mohl působit v českém prostředí.

Úvahy, které vedly k opětnému přijetí Augusta Perreta českými architekty, výborně ilustruje F. L. Gahura ve své publikaci *Estetika architektury* z roku 1944:

*„Moderní architektura popírala užitečnost spolupráce s uměním, a to proto, poněvadž řešila problémy konstruktivní, její myšlení bylo vědecké a odpovídalo racionalismu doby. Dokonce se prohlašovalo, že architektura není uměním ...Člověk v racionalistické době odmítal potřeb estetického opojení. Toto opojení nahrazoval opojením rychlostí, psychologického zasnění do rychlosti stroje, do jeho síly, kterou překonává čas a prostor...v současné době se znovu hledá vztah mezi architekturou a uměním...Chápe se, že estetická potřeba je nutná součást potřeb lidského ducha a srdce...“*³⁹⁵

*„Dnešní architektura hledá formy a způsob, jak přičleniti umění ke stavbě. Hledá estetickou formu, která by odpovídala formám novodobých konstrukcí, hledá nový řád, proporci a rytmus... Úkol umění v moderní architektuře by mohl býti veden snahou vyzvednout jasnost konstrukce dynamickým vršením výplňového zdiva, a to sochou, reliefem nebo obrazem a freskou...“*³⁹⁶

*„Poválečné hospodářské potíže vynutí si zase racionalismus ve stavbě. Cítili se potřeby formy, bude nutno vycházet z tohoto konstruktivního racionalismu a vytěžit z něho harmonickou formu i monumentalitu. Komposicí těchto konstruktivně racionelních hmot vytvořit monumentalitu. Proto bude nutno spojit racionalismus s monumentalitou...“*³⁹⁷

*

5.6. Perretova návštěva v roce 1947

Díky aureole nejuznávanějšího francouzského architekta, pověřeného v poválečné obnově mimořádnými úkoly, byl Auguste Perret pozván, aby slavnostně zahájil 31. července 1947 výstavu francouzské architektury v Praze. Místo toho však navštívil Prahu až v listopadu toho roku.

Je možné, že sebevědomý architekt na vrcholu kariéry otálel s návštěvou Československa, pokud se mu nedostane oficiálního pozvání. Zcela jistě však byl

³⁹⁴ Lubor Lacina, Ze švýcarské tvorby posledních let, *Architektura ČSR VI*, s. 125-130.

³⁹⁵ František Lydie Gahura, *Estetika architektury*, Zlín 1944, s. 67.

³⁹⁶ Ibidem, s. 68.

³⁹⁷ Ibidem, s. 9-10.

zavalen prací³⁹⁸ a povinnostmi, ze kterých se jen těžko uvolňoval. Doléhaly na něj také stupňující se zdravotní problémy.³⁹⁹

Konečně došlo i na oficiální pozvání. Z korespondence s Marií Dormoy víme, že Perreta v září navštívila skupina českých architektů⁴⁰⁰ a následovala oficiální korespondence. Stanislav Lyer zval Perreta jménem ministra informací: Ministr „vás velmi rád seznámí s úsilím vykonaným u nás pro rekonstrukci země i s tendencemi, které lze postřehnout v naší architektuře. Českoslovenští architekti a specialisté by byli velmi polichoceni, kdyby si mohli vyslechnout vaši přednášku o moderní architektuře“.⁴⁰¹ Během návštěvy, organizované francouzským velvyslanectvím a Uníí architektů, se Perret setkal s pražským primátorem, udělil rozhovor, navštívil Zlín a prohlédl si Pražský hrad. Na setkání uspořádaném Uníí architektů v Národním klubu Na Příkopěch přednášel o Perretově díle Oldřich Starý, následovně byl požádán o několik slov i Auguste Perret, který, jak zaznamenal Starý, odpověděl „u něho nezvyklým delším proslovem“,⁴⁰² doplněným debatou s publikem. V záznamu debaty nalezneme řadu Perretem často užívaných lapidárních vyjádření z oblasti architektury a urbanismu i otázek poválečné rekonstrukce. Toto aktuální téma ilustruje následující otázka: „*Jak se mají restaurovat stavby historické?* – [AP] *Nemají se znovu provádět, nesmí se dělat umělá historická architektura. Střecha katedrály v Remeši je ze železového betonu. Nesmí se však nic přidat*“.⁴⁰³

V odstupu dvou desetiletí od svých starších přehledů nemění Oldřich Starý příliš posuzování významu Augusta Perreta, když jej staví mezi nejpřednější průkopníky moderní architektury, jako byl Frank Lloyd Wright nebo Adolf Loos a v některých výjimečných stavbách i Jan Kotěra.

Starého proslov neodráží ohlas výše zmíněných diskusí ani neobsahuje rétoriku, která měla brzy ovládnout veškerou architektonickou diskusi. Kromě děl, která si již ve dvacátých letech u nás vydobyla uznání - dům v ulici Franklin, garáže Ponthieu, divadlo na Champs-Élysées, kde Starý oceňuje „úžasně smělou pilířovou

³⁹⁸ „Stavba [Le Havru] je v plném proudu a moje přítomnost je v tuto chvíli nejvíce potřeba“, píše Auguste Perret Marii Dormoy 12. 8. 1947, in: Ana bela de Araujo, *Auguste Perret – Marie Dormoy*, (pozn. 5), s. 498.

³⁹⁹ „Poprvé v životě...cítím potřebu si odpočinout, ale nevím, jak to mám udělat.“ Auguste Perret Marii Dormoy 2.4. 1947, ibidem.

⁴⁰⁰ Dopis Augusta Perreta ze dne 8.9. 1947, ibidem, s. 495.

⁴⁰¹ Dopis z 31.10.1947, IFA 535 AP 544/3.

⁴⁰² Oldřich Starý, Auguste Perret v Praze, *Architektura ČR*, 1948, č.1, s. 35.

⁴⁰³ Auguste Perret odpovídá na otázky, *Architektura ČR*, 1948, č. 3, s. 36.

konstrukci“ a stejně „*smělou architektonickou koncepcí*“, ⁴⁰⁴ dílny Esders, kostel v Raincy, divadlo na Výstavě dekorativních umění 1925 -, představuje Starý i pozdější realizace, jako Garde Meuble, Muzeum veřejných prací, nádraží v Amiens či rekonstrukci Le Havru. Jejich formální řeči si příliš nevšímá, oceňuje jejich jasnou dispoziční koncepci, účelné, velkorysé a odvážné konstruktivní pojetí.

Starý na těchto příkladech oceňuje Perretovu soustavnou práci, cílevědomost postupu a logickou úvahu. Poukazuje na jeho schopnost syntézy nové konstrukce, dispozice a vzhledu i zapojenost do kontextu. Příklad kostela v Le Raincy ilustruje základní Perretovy zásady - ekonomii a pravdivý výraz. Auguste Perret je pro Starého příkladem architekta-objevitele. Starý poukazuje na význam, jaký mělo pro mistrovské zvládnutí technických i ekonomických stránek stavby prolnutí podnikatelské praxe s návrhovou tvorbou. Záznam jeho projevu v časopisu *Architektura ČSR* doplňuje několik Perretových aforismů .

Perretův pobyt, který se měl uzavřít slavnostní večeří na Ministerstvu informací, se prodloužil pro povětrnostní nepřízeň o dva dny, které architekt strávil prohlídkou Prahy. Ve svém komentáři k Perretově návštěvě ⁴⁰⁵ Oldřich Starý oceňuje bystré postřehy a zásady architekta, vyjadřované „*vždy nadmíru stručně, lapidárně, jako hesla*“, i šíři jeho zájmů a znalostí. Komentuje Perretovu schopnost recitovat současné francouzské básníky i odborně kritizovat poslední pařížský autosalon.

*

Vraťme se ještě k Perretově návštěvě Zlína, kterou si dle svědectví architekt sám vyžádal. Pobyt v rámci kongresu RIA v roce 1935 musel pro pracovní povinnosti ukončit dříve a tak se prohlídky Zlína nezúčastnil. Patrně ho však zlínská architektura skutečně zaujala. V Perretově fondu se nachází děkovný dopis, který adresoval Perretovi jménem zlínských baťovských architektů Jiří Voženílek. Děkuje za „*zájem o naši práci, kterou jste projevil během návštěvy města Zlína*“, zasílá mu několik fotografií z návštěvy a vyjadřuje obdiv k Perretově rekonstrukční činnosti v poválečné Francii. ⁴⁰⁶ Snímky, které se Perretovi velmi líbily, ⁴⁰⁷ jsou dosud uloženy v jeho archívu.

⁴⁰⁴ Oldřich Starý, Auguste Perret, *Architektura ČR*, 1948, č. 3, s. 115-116, francouzský překlad nalezneme ve fondu bratří Perretů, IFA 535 AP 552.

⁴⁰⁵ Oldřich Starý, Auguste Perret v Praze, *Architektura ČR*, 1948, s. 35,.

⁴⁰⁶ Dopis z 23.12. 1947, IFA 535 AP 336.

⁴⁰⁷ Dopis Jiřímu Voženílkovi 30.12. 1947, IFA 535 AP 336.

Perreta na návštěvě doprovázela celá delegace francouzských architektů, o čemž nás zpravuje i speciální dvojčíslo 3-4/1948 časopisu *Techniques et Architecture* věnované Československu. O přímé iniciativě Perretově, respektive absolutní kontrole čísla, svědčí makulatura úvodní strany s jeho fotografiemi, zachovaná ve fondu bratří Perretů. I když na titulní stránce nalezneme výřez veduty Prahy z Schedelovy kroniky, reprodukováné na straně s obsahem, číslo je věnováno současné architektuře a jejím aktuálním problémům.⁴⁰⁸

Kratičký úvod Augusta Perreta svědčí o tom, co na něj zde nejvíce zapůsobilo: „*Viděl jsem ve Zlíně moderní budovy, kterým scházely pouze „orgány“ vyžadované věčnými podmínkami danými přírodou, aby se staly klasickými. Viděl jsem v Praze barokní kostel sv. Mikuláše, který mě ohromil*“.⁴⁰⁹ Text doprovází velká Perretova fotografie a snímek z debatního večera v Národním klubu, na němž Perret, v doprovodu Andrého Le Donného, Perretova zástupce při rekonstrukci Le Havru, děkuje za přijetí českými architekty.

Vedle příspěvků českých architektů otisklo číslo vzpomínky Francouzů na cestu po Československu: A. Hermanta, Marcela Lodse a Andrého Le Donného. Vzhledem k blízkosti těchto architektů Perretovi nám nahrazují jeho až příliš skromný záznam z pobytu.

*

Smrt slavného francouzského architekta v roce 1954 se pro Otakara Novotného stala podnětem k sepsání na dlouhou dobu posledního samostatného článku. Novotný nechce Perreta řadit dohromady s akademickými neoklasicisty, když jej odlišuje od jeho soupeřů, s nimiž „*nesl váhu francouzské architektonické tradice*“, a akcentuje jeho větší smysl pro „*vědeckou odnož architektury a méně chuti pro dekorativnost*“.⁴¹⁰ Novotný je asi první, kdo u nás vymezuje podíl Gustava Perreta na perretovské produkci, když ho označuje za konstruktéra a podnikatele, což však není zcela přené. Zjevná neznalost je znát i z jeho přehledu perretovského díla, jinak by nemohl zařadit Casino v Saint Malo mezi díla, která jsou „*zjevnou poklonou nezastřené betonové konstrukci*“.⁴¹¹ Interpretačních i faktických chyb je v textu více a pojí se s dobově běžnou tendencí. Ta vrcholí

⁴⁰⁸ Texty vybrali André Bouxin a Václav Rajniš: nalezneme mezi nimi příspěvky O charakteru české architektury Karla Honzika, o urbanismu a plánování A. Rajniše, bytové otázce se věnovali Jiří Štursa, Karel Janů, O. Stibor, V. Hilský, o nové zlínské výstavbě referoval J. Voženílek atd.

⁴⁰⁹ *Techniques et Architecture* VIII, 1948, č. 3-4, s. 33.

⁴¹⁰ Otokar Novotný, Zemřel Auguste Perret, *Architektura ČR*, 1954, č. 5, s. 124-125.

⁴¹¹ Ibidem, s. 124.

v soudu, že přes opozici Perreta a Le Corbusiera, „*tehdy fanatika konstruktivismu a funkcionalismu*“, stojí oba „*na půdě socialismu*“!⁴¹² Když Novotný přebírá z francouzských zdrojů tradiční stížnosti na nepochopení Mistra kritikou, chlad úřadů a nepřátelství kolegů architektů, jako jeden z evidentních důvodů vidí jeho zastínění „*oslnivými demagogickými hesly Le Corbusiera*“. Doba, znovu oceňující klasicismus, mu však umožnila na závěr hodnocení toho, v čem dnes opět můžeme vidět Perretovu devízu: „*Je klasik, poněvadž jeho dílo je dokonalou sloučeninou i tradičních hodnot i pokrokových záměrů. To znamená, že Perret tradici přejímá a předává, přejímá jejího ducha a předává její přetváření a obohacení*“.⁴¹³

Novotný se k Perretovi vrací o několik málo let později ještě jednou. Když se snaží vymezit vztahy mezi Janem Kotěrou a významnými dobovými architekty, srovnává také Kotěru s Perretem. Odhaluje, že přes obdobný postoj k poměru umění a techniky pro architektonickou tvorbu se v jejich díle projevuje zásadně odlišné založení: Kotěra je především umělcem a Perret konstruktérem. Novotný vidí hlavní shodu obou architektů v reakci na aktuální potřeby doby.

*

Brzo po Perretově smrti prochází architektura zásadní proměnou a pro Perretovy principy v ní již není místo. Jeho jméno se vytrácí jak z francouzských, tak i z českých periodik. V Čechách to bylo až na konci 70. let, kdy osobnost Augusta Perreta zařadil do jednoho z mála komplexnějších českých přehledových děl, nazvaného lapidárně *Architektura 20. Století*, Felix Haas.⁴¹⁴ Umístění mezi klasicistní architekty odpovídá dobovému hodnocení na mezinárodní scéně. Obvyklý je i výběr nejdůležitějších staveb: vyzdvižení nájemního domu v ulici Franklin jako milníku ve vývoji architektury, pro přiznání železobetonového skeletu navenek, volné řešení půdorysu díky dělení nenosnými příčkami, netradiční řešení průčelí, terasové zahrady horních pater. Dále Haas zdůrazňuje význam skladiště v Casablance - tenké skořepinové klenby a vyplnění nenosných zdí cihelným mřížovím - pro Perretovy další práce, zejména kostel v Le Raincy, kde obvod stavby „*svou strukturou krajkoviny odpovídá velké tradici francouzských*

⁴¹² Ibidem.

⁴¹³ Ibidem.

⁴¹⁴ Felix Haas, *Architektura XX. století*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978. V poznámce Haas uvádí stručný výběr z perretovské literatury, zejména české provenience.

katedrál“.⁴¹⁵ Promlouvá zde i o užití režného, povrchově neupravovaného betonu na celé stavbě.

Když Haas komentuje další Perretův vývoj ve dvacátých letech, směřující k jasné klasicistnímu vyjadřování, s tím, že „*mnoho teoretiků a historiků mu to nezapomnělo*“,⁴¹⁶ přináší i Perretův pohled: „*Architekt nesmí na prvním místě předkládat, co je nové a módní. Není účelem umění způsobit údiv.*“ O Perretově posledním díle, Le Havru, Haas soudí, že stejně „*jako všechna Perretova díla jsou budovy pojaty v duchu francouzského klasicismu, jsou kultivované a vkusné, avšak strohé a chladné*“.⁴¹⁷

Za dosud nejkomplexnější text o Augustu Perretovi, napsaný v češtině, vděčíme rovněž Felixu Haasovi. Byl publikován v časopise *Domov* v roce 1987 a Haas se v něm pokusil o hlubší sondu do Perretova díla. Poukazuje na zásadní roli, kterou v Perretových stavbách hraje sloup, na charakteristické prvky Perretovy skladby – francouzská okna, rovné střechy, výrazné římsy. Haas byl asi jediný, kdo se v té době zamýšlel nad Perretovu teoretickou polohou. Vedle řady Perretových aforismů citoval i z rozhovorů z doby Perretovy návštěvy Prahy v roce 1947. Haasovo závěrečné ocenění ob stojí i dnes: „*Perret byl velký a moderní architekt a přes jistou vyhraněnost svých názorů nebyl dogmatik. A železobetonu skutečně rozuměl*“.⁴¹⁸

⁴¹⁵ Ibidem, s. 108.

⁴¹⁶ Ibidem.

⁴¹⁷ Ibidem, s. 110.

⁴¹⁸ Felix Haas, Muž, který ctil železobeton, *Domov*, 1987, č. 2, s. 14-17.

6. Ozvěny v české architektuře

Přes ocenění, kterého se Augustu Perretovi na stránkách českých časopisů dostalo, nalezneme u nás jen málo staveb, které se inspirovaly přímo Perretovými díly. Nápadná podobnost vyvstává v případě původního návrhu Josefa Kalouse pro hlavní pavilon Výstavy soudobé kultury v Brně v roce 1928. Oldřich Starý, který ve *Stavbě*⁴¹⁹ výstavu recenzoval, si této příbuznosti byl vědom, když konstrukci hlavní lodi, v níž půlkruhová monumentální příčná žebra vynášela vodorovný strop se světlíky, přirovnal k Perretovým dílnám firmy Esders v Paříži. S basilikou v Le Raincy spojuje realizovanou stavbu způsob komplikovaného spojování žeber v křížení křídel. Oldřich Starý poněkud zpochybňuje ekonomické důvody změny projektu, provedené Jaroslavem Valentou: žebra dostala parabolický tvar. Převýšený prostor křídel se mu zdál výstavně ne dosti dobře využitelný. Také redakce *Stylu* se v poznámce Estetický snobismus odvolává na Perreta, když kritizuje, že architektu Kalousovi bez vědomí a svolení zasáhli do projektu výstavní budovy s tím, že „*sotva by pánové z Brna měli odvahu vrhnouti ... po Perretovi příhanu nemodernosti*“,⁴²⁰ za to, že užil půlkruhových oblouků. Změny projektu si všímá i časopis *Stavitel*, shledávající původní Kalousův projekt úměrnější ploše pavilonu. Uveřejňuje i vlastní zprávu Valenty, který změnu konstrukce zdůvodňuje přílišným zatížením nosných pilířů Kalousova projektu.⁴²¹

V meziválečném období nalezneme několik dalších příkladů, které jsou uváděny jako možné ohlasy Perretových impulzů. Zejména je to případ některých staveb Aloise Špalka. Purkyňův fyziologický ústav (1923-1925) představuje stavbu, kde se, jak říká Rostislav Švácha, „*poměrně harmonicky smísila perretovská tektonika, puristický smysl pro velké jednoduché objemy i kubisticky bohaté ztvárnění portálů a vstupů*“.⁴²² Perretovskou nebo také konstruktivistickou (vypůjčíme-li si dobový slovník) tektonikou zde můžeme rozumět i proud francouzské racionalistické architektury dvacátých let, ke kterému patřil vedle Perreta zejména François Le Coeur. Jeho remešský Hôtel des Postes (1922) nabízí zajímavé srovnání se Špalkovou zadní fasádou Hlavova patologického

⁴¹⁹ Oldřich Starý, Výstava soudobé kultury v Brně 1928, *Stavba* 1928-1929, s. 33-43.

⁴²⁰ Redakce, Estetický snobismus, *Styl* VIII, 1927-1928, s. 23-24.

⁴²¹ Jaroslav Valenta, Hlavní výstavní palác, *Stavitel* IX, 1928, s. 139-140.

⁴²² Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, s. 238.

ústavu, započatého již před první světovou válkou a dokončeného o rok dříve než stavba Le Coeura. Zdá se mi, že Špalkovy stavby navazují spíše na určitou linii založenou Kotěrovými prekonstruktivistickými projekty, k jejímž nejvýraznějším plodům patří Úrazová pojišťovna Jaroslava Rösslera z roku 1926. Oba příklady spojují určité znaky, kterými se české stavby téměř vždy odlišují od perretovských: vysoký bosovaný sokl a nad římsou atika, přidávající stavbám na těžkopádnosti. Tyto prvky scházejí u návrhu na Národopisné muzeum v Kinského zahradě Aloise Meteláka, publikovaného v druhém ročníku *Stavitele*. Členění fasád tu vyznívá jako ozvěna Perretova divadla na Champs-Élysées.

Rostislav Švácha dává právem do souvislosti s Perretovou tvorbou „nejkrásnější pražský puristický interiér“,⁴²³ výstavní sál Zemědělského muzea v Kinského zahradě (1923-1924) architekta Jana Víška. Můžeme jej považovat za velmi časnou reakci na Perretův prostorový koncept ateliéru divadelních dekorací Roger et Durand v ulici Olivier-Metra v Paříži. Projekt ateliéru je z roku 1921, stavba probíhala v následujícím roce, ale zcela hotova byla z neznámých příčin až v roce 1925. Předpokládám, že Jan Víšek mohl projekt a snad i nehotovou stavbu znát i před rokem 1924, kdy byl publikován v *L'Architecture vivante*.⁴²⁴ Nejde jen o podobu válcového prostoru, v němž část klenby je prosklená (ve Víškově případě jde o vrchol klenby), ale i o konstrukční řešení, kdy žebra klenby půlkruhového tvaru vybíhají z úrovně podlahy, spodní části stěn jsou však svislé, takže profil žebra se směrem vzhůru rozšiřuje. Svislé boční stěny jsou ukončeny průběžnými trámy, uloženými na rozšířené části žeber. Teprve z těchto trámů vybíhá skořepina klenby. Zatímco u Perreta půlkruhová plocha klenby probíhá plynule v úrovni spodního líce žeber, u Víška je klenební plocha segmentová a žebra je člení na jednotlivá travé. Na druhé straně je však nutno počítat i s jiným příkladem: Boullého projekt rozšíření Bibliothèque royale s půlválcovým prostorem, jehož prosklená část je umístěna v temeni klenby a zadní stěna sálu proražena půlkruhovým portálem, mohl být Víškovi znám, například prostřednictvím Bedřicha Feuersteina, jenž si projekt zakreslil do skicáře.

Období publikování prvních článků o Perretovi a reprodukcí jeho děl v Čechách se kryje s významným přerodem v díle Josefa Gočára. I když u něj přímo odezvy Perretových staveb nenalezneme, sdílel s francouzským architektem

⁴²³ Ibidem.

⁴²⁴ Atelier de décor, par A. Et G. Perret, *L'Architecture vivante*, 1924, s. 12-14.

určité principy, které se v jeho stavbách odrážejí. Podrobný rozbor by mohl být v budoucnu zajímavým rozšířením této práce.⁴²⁵ Zde se alespoň zmíníme o postřehu Roberta Gargianiho.⁴²⁶ Ten mluví o rozvíjení Perretových „*intuitions*“, jaká známe ze strukturně-prostorového modelu věže kostela v Le Raincy, v projektech Petřínské rozhledny od Josefa Havlíčka a Karla Seiferta. Oba projekty rozhledny byly publikovány ve *Stylu V*,⁴²⁷ jako klauzurní práce Gočárových žáků na Akademii. Příklad věže kostela v Le Raincy je v obou případech jasně zřetelný. Nejen však to. Představují pomyslný most mezi věží v Le Raincy a Gočárovým vlastním soutěžním projektem na kostel sv. Václava ve Vršovicích. Je snad náhoda, že ačkoliv se v úvodu o historickém vývoji kostelního prostoru, publikovaném ve *Staviteli*⁴²⁸ před prezentací soutěžních projektů na vršovický kostel, Josef Cibulka výslovně odmítá zabývat Perretovým kostelem jako prostorově nepřínosným, kostely v Le Raincy a Montmagny jsou jeho jediným obrazovým doprovodem? Inspirační účinek kostela v Le Raincy musel být ve své době nepochybný a značně trvalý. Připomeňme jen kostel Vladimíra Karfíka v Partizánském (Baťovanech) z roku 1943, v němž můžeme též shledávat další rozpracování jak kompozičního, tak strukturního modelu věže v Le Raincy. Konečně mřížovým prolamované stěny Karfíkova bratislavského kostela na Petržalce (1930-1932) jsou zjevnou reminiscencí na obalovou slupku prostoru kostela v Le Raincy.

Podle mého názoru je už méně nápadná podobnost prostřední sekce Krejcarovy fasády na školním návrhu budovy lidových lázní z roku 1921, kterou Rostislav Švácha přirovnává ke schématu fasády garáží v ulici Ponthieu.⁴²⁹ Není vůbec zřejmé, zda Krejcar mohl fasádu garáží v této době znát. Krejcarovu návrhu schází klasicistní vyznění Perretovy kompozice.

*

Nad vší pochybnost pochopitelně zůstává vliv Augusta Perreta na tvorbu Bedřicha Feuersteina, jehož perretovské realizace však nenajdeme v Čechách, ale v Japonsku.

⁴²⁵ Již ty nejavantgardnější Gočárovy projekty z doby před první světovou válkou nesou znaky jeho sklonu ke klasické kompozici – symetrie, harmonické vyrovnání hmot, rytmické řazení jednotek i oblibu v užití prvků klasického tvarosloví zdůrazňující tektonické vyvážení sil – sloupů (hladkých nebo kanelovaných) či pilastrů, kladí a konečně i kupolí jako výrazu přirozené dominanty.

⁴²⁶ Gargiani, *Auguste Perret*, (pozn. 40).

⁴²⁷ *Styl V*, 1924-1925, s. 120, 122.

⁴²⁸ Josef Cibulka, O vývoji kostelního prostoru, *Stavitel IX*, 1928, s. 1-9, 17-31

⁴²⁹ Rostislav Švácha, V devětsilu. 1920-1921: Mezi kubismem a amerikanismem, in: Rostislav Švácha-Antonín Tenzer-Klaus Spechtenhauser, *Jaromír Krejcar 1895-1949*, Praha 1995, s. 35.

Nejvýznamnějším projektem, na kterém Feuerstein u Antonína Raymonda samostatně pracoval, byla nemocnice americké misie St. Luke's International Hospital. Dopis, který psal Feuerstein z New Yorku, když byl na několikaměsíční cestě po Spojených státech, kam jej vzal primář nemocnice, doktor Rudolf Bolling Teusler v roce 1928, svědčí o vlivu, který Perret na Feuersteina ještě v této době měl.

...Před odjezdem z Tokia se doktor Teusler rozhodl, že mě vezme s sebou, abych mu pomohl. Mám zde hájit věc moderní architektury, díky Vám to mohu udělat. Mám zkoumat „technická vybavení“ amerických specialistů. Konečně mám studovat nejmodernější nemocnice New Yorku, Chicaga a Clevelandu.

„Před několika dny jsem Vám z New Yorku poslal brožuru obsahující reprodukce půdorysů, řezů a perspektiv oné nemocnice. Podívejte se na to všechno, prosím. Naleznete práci svého žáka....

...Vím, že projekt nemocnice St. Luke's Hospital zdaleka není dokonalý, ale vytvoří alespoň trochu rovnováhu k monstrózní americké architektuře převládající v Tokiu. ...Též bych Vám byl nekonečně vděčný, kdybyste mi napsal pár kritických poznámek, zejména týkajících se věže. Je to čistě americká myšlenka, zasadit na střechu nemocnice ohromnou věž. Je to nemocnice misionářská, věž ponese kříž. Já osobně jsem chtěl postavit věž (protože věž byla požadována) nízkou, jakýsi druh gloriety, jako dominantní motiv. Ale vy jste mi často říkal, „vkus klienta tvoří část programu“. Řídil jsem se tedy připomínkami doktora Teuslera, který chtěl mít věž hodně vysokou.

*Tady nám američtí architekti, které jsem potkal, vyčítají horizontalitu masy nemocnice a čistou vertikální věže. Snad mají pravdu. Nejsem schopný se rozhodnout. Všechno jsem to nakreslil a jsem unavený, nemohu to posoudit, už to nevidím. Mohl byste mi napsat připomínky? Věž se dá ještě změnit“.*⁴³⁰

Perret Feuersteinovi připomínky skutečně poslal, jak víme z dopisu Perretovi ještě z New Yorku z 19. května 1928. Na výsledku se ovšem také odrazily poznatky, které český architekt získal studiem amerických zařízení, zejména ve vnitřní dispozici.

V dalších realizacích, na kterých Feuerstein v Japonsku pracoval u Raymonda, jako byl The Rising Sun Petroleum a kolonie rodinných domů pro tuto

⁴³⁰ Dopis Augustu Perretovi, New York, 27. 4. 1928, in: Radmila Veselá, Dopisy Ógystovi, (pozn. 315), s. 349.

společnost v Jokohamě, velvyslanectví SSSR a Belgie v Tokiu, či v projektech s Kameki Cučiurou na návrh obchodního domu Chikatetsu Building v Tokiu a kulturního domu Saito Kaikan v Sendai, se Perretův vliv vytrácí.

*

Přímý vliv Augusta Perreta na českou, respektive československou architekturu byl konstatován zejména pro období těsně po druhé světové válce, přesněji na konci čtyřicátých let a na počátku let padesátých dvacátého století. Je to opět Rostislav Švácha, kdo upozorňuje v této souvislosti na zlínskou architekturu.

Ovšem již meziválečné zlínské baťovské budovy, zejména na snímcích v průběhu stavby, jsou *čistotou jednoduché a ekonomické konstrukce*, skutečně nápadně podobné skeletům Perretovým. V typu zlínského skeletu vidí Švácha „něco mezi Amerikou a Perretem“ a uvádí dva hypotetické modely, které mohly ovlivňovat podobu velkých zlínských staveb – skeletové stavby Auguste Perreta a americké průmyslové budovy, jak je poznal Tomáš Baťa za svých studijních cest do Ameriky. V případě prvního modelu se opírá o názor Kennetha Framptona, jehož hypotézu „*by podepřel vřelý zájem samotného Augusta Perreta o Zlín, stvrzený architektem celodenní návštěvou města v roce 1947*“.⁴³¹ Takové spojení však představuje retrospektivní čtení událostí a vazeb. Evidentní spříznění základních principů – maximální ekonomie prostředků a materiálu, jak by řekl Perret, aplikované na „věčný princip podpory a břemene“ - bychom měli spíše považovat za následný a kombinovaný vliv obou vzorů. Tomáš Baťa si pravděpodobně přivezl určitou představu, kterou jeho architekti, znalí Perretovy tvorby, dokázali realizovat.

To mohlo Perretovi imponovat – zcela moderní město, jehož výstavba odpovídala plně jeho vlastním principům. Zaujmout ho mohla univerzální aplikace modulového systému, v němž se téměř neuplatňovala pásová okna. Třebaže se návštěvy Zlína v roce 1935 během kongresu RIA nezúčastnil, byl o něm dobře zpraven. Předpokládám, že proto měl takový zájem navštívit toto pozoruhodně se rozvíjející město během své návštěvy Československa v roce 1947. Nicméně sdílím Framptonův názor, že zlínská architektura „*je bližší francouzské racionalitě*“

⁴³¹ Rostislav Švácha, *Dílo Zdeňka Plesníka a jeho kontext*, in: 3 vily architekta Zdeňka Plesníka, s. 160-177, cit. s. 163.

a že „přístup ke stavění je estetičtější“⁴³² než většina české funkcionalistické architektury.

Výraznější podobu bychom mohli konstatovat u Baťova obchodního domu, jak jej známe z fotografie sotva dokončené stavby.⁴³³ Dům působí, jakoby využíval zmnoženého modulu pavilonu Alberta Lévyho z Výstavy dekorativních umění v roce 1925. Přispívá k tomu i římsa, která zdůrazněnou strukturou a modulární kombinací odpovídá základnímu pojetí Perretových industriálních a veřejných staveb. Zcela konkrétní formální vlivy bychom však u předválečných zlínských staveb nenašli.

Ve Zlíně však přece tyto vlivy neschází. Nalezneme je ale až v poválečném období, u architekta Zdeňka Plesníka, a to v míře, která téměř vylučuje pouhou náhodu. Je to rovněž objev Rostislava Šváchy, který si povšiml transformace perretovského jazyka na řadě jeho staveb. Plesníkovu hlubotiskovou tiskárnu v Pekingu (1954) označuje Švácha za nejčistší perretovský projev u nás v padesátých letech a rovněž rozhlasový vysílač tamtéž (1954-1956) řadí k projevům perretismu. Ze zlínských administrativně-obchodních budov zdůrazňuje perretovský jazyk u budovy Kancelářských strojů (1957-1960). Obdobně jej však můžeme pozorovat i v časnější budově kotelny a trafostanice MEZ v Hulíně (1950-1954), kde nalezneme náznaky aplikace Perretova dvojího řádu struktury, jak ji mohl Plesník poznat na zralých Perretových dílech při své návštěvě Paříže v roce 1937. I Plesníkův projekt tovární budovy z roku 1950 navozuje asociace s Perretovým skladištěm v Casablance a továrnou Voirin-Marinoni v Montataire z let 1920-1923. Plesník sám však obdobná srovnání odmítal. „Rozčiluje mě, když stavbu srovnávají ke stylu Francouzů, které jsem tehdy ani neznal.“⁴³⁴ Stejně odmítavě se však vyjadřuje k užívání proporčních pravidel, která však jsou zdokumentována v jeho návrzích. V případě tovární budovy v Hulíně ovšem musíme vzít v úvahu také roli inženýra Konráda Hrubana, který na projektu spolupracoval.

Jestliže u těchto staveb se Perretův vliv projevuje převážně aplikací principů, ve třech stavbách rodinných vil, které Plesník projektoval ve Zlíně, už lze mluvit i o podobnostech formálních, týkajících se zejména železobetonových prolamovaných

⁴³² Kenneth Frampton ve Zlíně, rozhovor Kateřiny Pažoutové, *Prostor Zlín* IV, č. 1, s. 12-13.

⁴³³ Reprodukce doprovází text Jaromíra Hradila, Baťovy školy ve Zlíně, *Stavitel* VIII, 1927, s. 156.

⁴³⁴ Plesník, Zlínů chybí solidnost architektů, rozhovor Kateřiny Novotné se Zdeňkem Plesníkem z 19.3. 2001, http://kultura.idnes.cz/plesnik-zlinu-chybi-solidnost-architektu-fg9-/show_aktual.aspx?c=A010319_173324_zlin_volnycas_boh

výplní. Způsob utváření prostoru tu však odkazuje na volný prostor funkcionalistický, s jeho akcentem na propojení s přírodou, na rozdíl od Perretova klasického užívání enfilády a výslovného odmítání arkýřů u tohoto typu staveb. Plesník se však blíží Perretovi v práci s modelací stěny a s hrou světla a stínu: rámování otvorů, práce s plnými a vpadlými poli (zejména v případě Hanzelkovy vily), kontrast rámce z umělého či přírodního kamene a cihelné výplně. Zpevnění horizontály římsou doplňuje intenzivní dojem „perretovštiny“ u těchto staveb. Švácha upozorňuje na mimořádnost všech tří staveb v kontextu dobové architektury, co se týče typu stavby, stavebníků, technologie (aplikace prefabrikátů) i prostorového řešení.

Z poválečných zlínských staveb bývá poukazováno na spřízněnost s Perretovou tvorbou zejména u Voženílkova Kolektivního domu (1947-1951). Voženílek zde použil železobetonové perforované prefabrikáty pro balkóny, které včetně diferenciací struktury a výplně a uplatnění římsy ospravedlňují odkazy k perretovskému jazyku. Nalezneme zde však ještě jeden moment, který tyto odkazy zintenzivňuje – klenutý nástavec Voženílkova Kolektivního domu připomene klenutý vodní rezervoár, vysazený nad střechu slévárny Grange v Montataire. Jeho forma vycházela z recyklace bednění užitého v tovární hale. Balkónová perforovaná zábradlí však užíval na stavbách z tohoto období například i Miroslav Drofa. Železobetonový skelet Voženílkova domu se sloupovými podporami pak odkazuje k předválečné baťovské architektuře.

Výrazně se kombinace zdůrazněné struktury a klasicistního jazyka – symetrická kompozice, monumentální řád, gradace hmot atd. - projevuje v soutěžních projektech na veřejné budovy tehdejšího Gottwaldova, především na budovu Krajského národního výboru z roku 1951. Perretovské vyznění však neshledávám v návrhu architektů Crhákových, jehož „*hmotové řešení*“ mělo dle Radomíry Sedlákové „*jakýsi perretovský či opožděně rondokubistický charakter*“, ⁴³⁵ ale spíše v návrhu týmů Bartoš-Kubečka-Stach-Plesník nebo Čančík-Totušek-Flašar-Kubečka. Oba tyto projekty naplňovaly Stašovu ideu „*vytvořit budovu monumentální a prostou, vznosnou a optimistickou, na rozdíl od všech dosavadních budov podobného významu, které jsou charakteristické svou drtivostí,*

⁴³⁵ Radomíra Sedláková, Zlín – Gottwaldov. Proměny architektury v letech 1945-1960, in: *Fenoménní Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 174.

bombastikou nebo chladem".⁴³⁶ Oba projekty připomínají perretovské stavby ze čtyřicátých let, v nichž výšková stavba vyrůstá z horizontální nižší podnože jedné hladiny, pročleněné sloupovým či pilířovým řádem. Ne náhodou je v prvním případě perretovské vyznění zjevnější. Hned dva členové týmu František Bartoš a Oldřich Stach patřili ke stážistům, kteří prošli Perretovým ateliérem, Stach již v roce 1937⁴³⁷ a Bartoš v létě 1948.⁴³⁸

Snahou o oděnění do důstojného, ale elegantního hávu, připomínajícího peristyl Perretova návrhu pro rekonstrukci Trocadéra, se od ostatních těžkopádných návrhů liší Benšův, Kadlecův a Rozhonův vítězný návrh na Všeodborový kulturní dům z roku 1956.

Formální aparát s „perretovštinou“ nalezneme i u mimozemských staveb z období *sorely*. Pavel Halík se domnívá, že perretovská schémata měla pomoci architektům bývalé avantgardy v hledání požadované socialisticko-realistické formy, a to pro „*schopnost logicky spojit klasicismus s modernismem a konstrukční technologii betonu*".⁴³⁹ Z příkladů, které Halík použil, se ztotožňují s již zmiňovaným Zdeňkem Plesníkem a zejména s věžovými domy v Kladně-Rozdělově Josefa Havlíčka, Karla Filsaka a Karla Bubeníčka (1951-1959). Tyto domy považují za nejčistší aplikaci perretovského jazyka u nás. Nejde jen o zvýraznění vertikální struktury a modelaci stěny, o užití velmi perretovských prolamovaných prefabrikátů balkónů, o vytažené římsy a náznaky vylehčených portiků-bran, uzavírajících soukromý prostor obyvatel domu, ale také o nové pojmání textury povrchů. Týká se to zejména horizontální podnože výškových domů, kde různorodá textura hraje významnou roli a velmi připomíná městský parter perretovského Le Havru. V rovině zpracování materiálu nalezneme ještě jednu příbuznost. Pilíře parteru i průvlaky zastropení „podloubí“ jsou provedeny v ušlechtilé tvrdé omítce, jejíž povrch je opracován kamenickým způsobem (hrany jsou lemovány hladkými stezkami rytmicky posekanými dlátem, jimi ohraničená základní plocha je pemrlována). Podobnost s perretovským zpracováním povrchů železobetonových konstrukcí je zde nasnadě.

⁴³⁶ Ibidem, s. 173.

⁴³⁷ Viz. Rapport section scientifique Institut français de Prague, 1938, s. 26, za upozornění děkuji Jiřímu Hnilicovi.

⁴³⁸ Poznámka se jmény stážistů byla přiřazena k dopisu Pierra Urbaina Augustu Perretovi z 26.6. 1948, IFA 535 AP 320.

⁴³⁹ Pavel Halík, Architektura padesátých let, in: *České dějiny výtvarného umění V*, 1939-1958, s. 293-328.

7. Závěrem

Architektura je již od antiky považována za komplexní disciplínu, která klade na své adepty vysoké nároky, týkající se všestranného vzdělání technického i uměleckého, vlastního výtvarného talentu, pružnosti myšlení a organizačních schopností. Vznik mimořádného díla zároveň přirozeně předpokládá plnou intelektuální angažovanost tvůrce, který mu vtiskne jeho jedinečný výraz.

Auguste Perret nejen splňoval všechny tyto předpoklady, přidal k nim navíc dokonalou praktickou znalost procesu realizace stavby.

Pro francouzskou architekturu představuje Perret obdobnou zakladatelskou figuru, jako pro architekturu českou Jan Kotěra, včetně určité aureoly mytického osvoboditele od historizujícího balastu architektonické produkce konce 19. století, bojovníka proti dekorativním excesům secese, zkosnatělosti akademie i zvěstovatele nových pravd. Mimo akademickou elitu se Perret postavil i odmítnutím oficiálního titulu architekta a účastí v rodinném podniku, jehož řízení se po smrti svého otce ujal. Jeho nestandardní kroky sledoval i mladší bratr Gustave, který se stal Augustovým celoživotním nejbližším spolupracovníkem.

Perretova cesta za novou architekturou, odpovídající současné době a jejím potřebám, je nerozlučně spojena s historií novodobého konstrukčního materiálu – železobetonu. V jeho železobetonových stavbách, které vstoupily do dějin architektury, se odráží jak konstrukční mistrovství a schopnost najít v ekonomickém či terénním omezení impuls pro nová invenční řešení, tak i víra ve výrazové možnosti materiálu, do té doby oceňovaného pouze jako výhodného konstrukčního prostředku. Tato díla nepředstavují radikální rozchod s dosavadní tradicí, ale naopak pokračování v těch principech, které Perret vyznával jako nadčasové a nosné pro další vývoj architektury. Nehleděl k budoucnosti, kam se upíraly zraky jeho současníků ve snaze zahlédnout skutečně novou architekturu. Ta již pro něj vznikala a Perret se snažil svými díly včlenit do nepřetržitého proudu živé architektury. Tuto vizi se pokusil naplnit propracováváním nového řádu železobetonu, jako materiálu, který je schopný, stejně dobře jako ušlechtilý kámen, vyjadřovat racionalistické principy i klasická pravidla tvorby.

Poukázali jsme na zdroje Perretova uvažování v klasicistním i racionalistickém proudu francouzské teorie 19. století. Principy, vštípené mu jeho

učitelem na École des Beaux-arts Julienem Gaudetem a doplněné učením Viollet-le-Duca a Augusta Choisyho, obohatil Perret idejemi, obsaženými v klasických francouzských traktátech 17. a 18. století. Z těchto pramenů pak vytvořil syntetický systém, který celý život propracovával. Na příkladu vybraných staveb jsme sledovali, jak se v nich uvedené principy zhmotňují, jak jsou do všech důsledků promyšlena témata vztahu struktury a obalu či podpory a břemene. Viděli jsme, jak se proměnila Perretova vize ideálního města. Díky úsilí skupiny svých bývalých žáků mohl stárnoucí Mistr v redukované podobě tuto proměněnou ideu realizovat při rekonstrukci válkou zničeného Le Havru. Město, jež se zdálo být již v době dostavby mimo aktuální tendence světové architektury, bylo v roce 2005 zařazeno na listinu světového kulturní dědictví UNESCO. Tento akt můžeme považovat za poslední ocenění, kterého se síle jednotlicích principů Augusta Perreta dostalo.

*

Zajímali jsme se o to, jak byla přijímána Perretova osobnost v Čechách, jakého ohlasu se mu dostalo v odborném tisku. Průzkumem dobových specializovaných časopisů vyšlo najevo, že největší zájem o Perretovo dílo projevoval časopis *Stavba*. Zde bylo v roce 1923 publikováno první cizojazyčné monografické číslo věnované bratřím Perretům, koncipované Karlem Teigem. Perretovy stavby v období kolem poloviny dvacátých let nabízely redaktorům *Stavby* možnost ilustrovat postuláty rodivší se konstruktivistické a funkcionalistické architektury. Mezi nejčastěji reprodukováné stavby v českých časopisech patří dům v ulici Franklin, řez divadlem na Champs-Élysées, dílny Esders, kostel Notre-Dame v Le Raincy a divadlo na Výstavě dekorativních umění v Paříži 1925. Dvěma posledně jmenovaným stavbám byly věnovány samostatné články a komentáře se dočkala i Perretova vize města-věží.

Rešerše v perretovském archívu ukázala, že jediným Čechem, působícím dlouhodobě v ateliéru bratří Perretů, byl Bedřich Feuerstein. Jeho dochovaná korespondence s Augustem Perretem ukazuje na vzájemný přátelský vztah, který přetrval i do doby Feuersteinova působení v Japonsku. Z pozdější korespondence s pražským Francouzským institutem víme, že Perret krátkodobě zaměstnával české stážisty.

Tehdejší Československo navštívil Perret dvakrát. Poprvé jako prezident III. kongresu RIA navštívil pouze Prahu, podruhé přijel na pozvání ministra informací do Prahy a na jeho vlastní žádost byla do oficiálního programu zařazena i návštěva

Zlína. Toto město ho svojí moderní architekturou zaujalo více než Praha, jejíž funkcionalistické stavby kritizoval. Zlín ostatně nabízí poměrně nejvíc možností ke srovnávání s perretovskou architekturou.

*

V období čtyř desetiletí jsme našli příklady české architektury, v nichž jsme shledávali podobnost s perretovskými stavbami. Většinou se jednalo o příbuznost práce se zdůrazněnou strukturou (zlínský skeletový systém), konkrétní konstrukční (projekt J. Kalouse pro hlavní pavilon Výstavy soudobé kultury v Brně) či prostorové řešení (výstavní sál Zemědělského muzea v Kinského zahradě architekta Jana Víška) nebo aplikaci typických perretovských motivů (stavby Zdeňka Plesníka). Nápadný byl také ohlas kostela v Le Raincy. U řady staveb hrály roli přítomné klasické principy – vyváženost proporcí, symetrie, harmonické rozložení hmot. Mohly však pouze přispět k podtržení jiných charakteristických prvků. Neoklasicistní architekturu jsem do srovnávání nezahrnula, neboť je v českém prostředí zatížena příměsí renesančních a barokních odkazů. Vyjimku tvoří několik projektů z období socialistického realismu vztahujících se ke Zlínu.

Přes zjevnou podobu a předpokládané ovlivnění však ani u jedné české stavby nemůžeme konstatovat prokázaný Perretův vliv. První výjimku, St. Luke's International Hospital Bedřicha Feuersteina, nenalezneme v Čechách, ale v japonském Tokiu. Druhou výjimku představuje nerealizovaný soutěžní projekt na budovu Krajského národního výboru v Gottwaldově z roku 1951, jehož dva ze čtyř autorů, František Bartoš a Oldřich Stach, prošli jako stážisté Perretovým ateliérem.

Perretův ohlas v českých časopisech ve dvacátých letech i odkazy na jeho tvorbu v letech čtyřicátých nás však opravňují k domněnce, že odraz jeho díla zanechal výraznou stopu v atmosféře, v níž se u nás rodila řada výjimečných staveb. Zvláštní místo mezi nimi zaujímá sídliště s věžovými domy v Kladně-Rozdělově od Josefa Havlíčka, Karla Filsaka a Karla Bubeníčka, které se zdá být reakcí na otázku moderního městského bydlení navozenou v Le Havru, provedenou ovšem v malém měřítku. Zdá se, že naznačené odkazy na Perretovo ovlivnění české architektonické scény teprve otvírají cestu k budoucímu detailnějšímu bádání.

Nepřímo se v Čechách projevilo i něco z Perretovy doktríny, a to v teoretických postulátech hláсанých Le Corbusierem. Jde například o historické členění vývoje architektury dle konstrukčních systémů: podpory a břemene versus

klenby, které prostřednictvím Le Corbusiera a Sigfrieda Gidiona ovlivnilo Karla Teigehe.⁴⁴⁰ Lze k němu přiřadit i pojmání inženýrských výkonů 19. století jako počátku moderní architektury.

*

Perretovo dílo můžeme zkoumat a hodnotit z mnoha umělecko-kritických pozic a závěry nemusí být vždy jednoznačné. To, co bylo včera zatracováno, může být zítra hodnoceno jako pozitivní. Časový odstup, který dnes již od Perretova díla máme, nám umožňuje tolik potřebný nadhled. Archivní záznamy a soukromá korespondence korigují záměrný mediální obraz, který spoluutvářeli Perretovi straníci i protivníci.

V jednom se však všechny zdroje shodnou. Oceňují Augusta Perreta pro jeho konstrukční odvahu, důsledné domýšlení úlohy, zřetel na maximální ekonomii, ale také neústupnost, osobní statečnost a vytrvalost. Zejména Francouzi jsou hrdí na to, že Perretovy stavby nesou pečeť francouzských národních kvalit, jako je vkus, elegance, úměrnost a logika.

Charakteristickou vlastností Perretových veřejných staveb je také lidské měřítko, díky němuž nepůsobí dojmem drtivé monumentality, ale spíše dojmem nepatetické důstojnosti. Právě patos na Perretových stavbách scházel reprezentantu české neoklasicistní architektury Antonínu Engelovi.⁴⁴¹ Z pohledu dnešní architektury bychom mohli ocenit i poctivost Perretovy práce, projevující se jak v pečlivé návrhové fázi, tak v každém detailu již prováděné stavby. Perretovy budovy neplní stránky učebnic moderní architektury jako díla Le Corbusierova, zato se v nich dá stále velmi pohodlně bydlet. Jeho vstřícný přístup ke klientovi však neznamenal úhyby a deformace zásad. V tom se velmi podobal Adolfu Loosovi a jeho tvorbě interiérů. Jejich poselství je v tomto směru velmi podobné: prostřednictvím příjemného a stylového bydlení kultivovat vkus i myšlení uživatelů. Perretovy veřejné stavby pak měly vytvářet klidné a důstojné prostředí pro práci či rozjímání.

⁴⁴⁰ Viz například Karel Teige, *Mezinárodní soudobá architektura*, (pozn. 346), s. 150.

⁴⁴¹ Antonín Engel, Podstata monumentality v architektuře, *Architekt SIA*, XLIII, č. 1, 1944, s. 170-176.

Výběrová literatura:

Knihy a sborníky:

- Abram Joseph, *Perret et l'école du classicisme structurel (1910-1960)*, I. a II., Nancy 1985.
- Abram Joseph, A. et G. Perret. *Le théâtre des Champs-Élysées*, Jean-Michel Place, Paris 2001.
- Abram Joseph, *Auguste Perret. Infolio*, Éditions du patrimoine, Centre des Monuments nationaux, Paris 2010.
- Araujo Ana Bela De, *Marie Dormoy / Auguste Perret. Correspondence. 1922-1953*, Éditions du Linteau, Paris 2009.
- Badovici Jean, *La Maison d'aujourd'hui – Maisons individuelles*, Morancé, Paris 1925..
- Benešová Marie, *Česká architektura v proměnách dvou století*, Praha 1984
- Britton Karla, *Auguste Perret*, Phaidon, London 2001.
- Cohen Jean-Louis (ed.), *Les années 30. L'architecture et les arts de l'espace entre industrie et nostalgie*, Paris 1997.
- Cohen Jean-Luis - Abram Joseph - Lambert Guy, *Encyclopédie Perret*, Monum, IFA, Le Moniteur, Paris 2002.
- Peter Collins, *Splendeur du béton. Les prédécesseurs et l'œuvre d'Auguste Perret*, Paris 1995, orig. *Concrete. The Vision of a New Architecture: A Study of Auguste Perret and his precursors*, Londres 1959.
- Colomina Beatriz, *La publicité du privé. De Loos à Le Corbusier*, Orléans 1998, s. 114, orig. *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*, Cambridge 1994.
- Comité Nancy-Paris, *Deuxième exposition annuelle*. Katalog, Galeries Poirel, Nancy 1926.
- *Compte-rendu de la troisième Réunion internationale d'architectes, Europe centrale*, september 1935.
- Culot Maurice - Peyceré David - Ragot Gilles (ed.), *Les Frères Perret, l'œuvre complète*, Institut français d'architecture, Norma, Paris 2001.
- Dormoy Marie, *Souvenirs et portraits d'amis*, Paris 1963.
- Dumont Marie-Jeanne, *Le Corbusier. Lettres à Auguste Perret*, Éditions du Linteau, Paris 2002.

- Fanelli Giovanni - Gargiani Roberto, *Perret e Le Corbusier confronti*, Laterza, Rome/Bari 1990.
- Fanelli Giovanni - Gargiani Roberto, *Histoire de l'architecture moderne. Structure et revêtement*, Presses polytechniques et universitaires romandes, Lausanne 2008.
- Frampton Kenneth, *Moderní architektura. Kritické dějiny*, Academia, Praha 2004.
- Freigang Christian, *Auguste Perret, die Architekturdebatte und die „Konservative Revolution“ in Frankreich 1900-1930*, Berlin 2003.
- Gahura František Lydie, *Estetika architektury*, Zlín 1944.
- Gargiani Roberto, *Auguste Perret, la théorie et l'œuvre*, Gallimard/Electa, Milan- Paris 1994.
- Gaudet Julien, *Éléments et théorie de l'architecture*, Paris 1901.
- Giedion Siegfried, *Espace, Temps, Architecture*, Denoël, Paris 1990
- Sigfried Giedion, *Construire en France, en fer, en béton*, Les éditions de la Villette, Paris 2000, orig. *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, Leipzig 1928.
- Glancey Jonathan, *Architektura*, Slovart 2007.
- Haas Felix, *Architektura XX. století*, Státní pedagogické nakladatelství, Praha 1978.
- Horňáková Ladislava (ed.), *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009.
- Champigneulle Bernard, *Perret*, Paris 1959.
- Jamot Paul, A.-G. *Perret et l'architecture du béton armé*, Vanoest, Paris-Bruxelles 1927.
- Karfík Vladimír, *Architekt si spomína*, Bratislava 1993.
- Laurent Christoph - Lambert Guy - Abram Joseph, *Auguste Perret. Anthologie des écrits, conférences et entretien*, Éditions du Moniteur, Paris 2006.
- Le Corbusier, *Almanach d'architecture moderne*, Paris 1926.
- Le Corbusier, *Une Maison-Un Palais, A la recherche d'une unité architecturale*, Paris 1928.
- Le Corbusier, *Précision sur un état présent de l'architecture et de l'urbanisme*, Paris 1930.

- *Le Corbusier et Pierre Jeanneret: Œuvre complète, 1910-1929*, O. Stonorov et W. Boesiger (edd.), 1937.
- Le Corbusier, *Une petite maison*, Zurich 1954.
- *Le Corbusier. Correspondance. Lettres à la famille 1900-1925*, Rémi Baudouï a Arnaud Dercelles (edd.), Paris 2011.
- Lucan Jacques (ed.), *Le Corbusier. Une encyclopédie*, Centre George Pompidou, 1987.
- Maritain Jacques, *Umění a scholastika*, Olomouc 1933.
- Perret Auguste, *Contribution à une théorie de l'architecture*, 1952.
- Petit Jean, *Le Corbusier lui-même*, Genève 1971.
- Prušáková/Honzíková Marie, *Když hoří obrazy*, Praha 1989.
- *Quand l'architecture internationale s'exposait, 1922-1932*, Catherine Coley et Danièle Pauly (edd.), Nancy 2006.
- Sokol Jan, *Moje plány. Paměti architekta*, Triáda 2004.
- Summerson John, *Le Langage classique de l'architecture*, Thames & Hudson, Paris 1991.
- Syrový Bohuslav (ed.), *Architektura svědectví dob*, Praha 1987.
- Šmejkal František, *Josef Šíma*, Praha 1988.
- Štech V. V., *Za plotem domova*, Československý spisovatel, Praha 1970.
- Švácha Rostislav, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995.
- Teige Karel (ed.), *Mezinárodní soudobá architektura, MSA I*, Praha 1929.
- *3 vily architekta Zdeňka Plesníka*, Praha 2001.
- Turner Paul V., *La formation de Le Corbusier. Idéalisme et mouvement moderne*, Paris 1987.
- Viollet-le-Duc Eugène Emanuel, *Entretiens sur l'architecture*, Infolio, Paris 2010.
- Vybíral Jindřich, *Mladí mistři. Architekti ze školy Otto Wagnera na Moravě a ve Slezsku*, Praha 2002.
- Zahar Marcel, *D'une doctrine d'architecture. Auguste Perret*, Paris 1959.

Články a stati:

- Abram Joseph, La Saulot. Rationalisme constructif et éclectisme pittoresque, *Monuments historique*, 1989, č. 164, s. 67-71
- L`architecture régionale dans les pays envahis, *La Croix*, 29.1.1917
- Atelier de décor, par A. Et G. Perret, *L`Architecture vivante*, 1924, s. 12-14
- Auguste Perret odpovídá na otázky, *Architektura ČR*, 1948, č. 3, s. 36
- Baderre Guillaume, M. Auguste Perret nous parle de l`architecture au Salon d`Automne, *Paris Journal XXVII*, č. 2478, 7. prosince 1923
- Benš Adolf, Mezinárodní výstava dekorativního a průmyslového moderního umění v Paříži 1925, *Stavitel VI*, 1925, s. 109-119
- Blumenthal Max, Atelier de l`École spéciale, *Bulletin de la Grande Masse de l`École nationale supérieure des Beaux-Arts*, 1954
- Cibulka Josef, O vývoji kostelního prostoru, *Stavitel IX*, 1928, s. 1-9, 17-31
- Cogniat Raymond, Une nouvelle Salle de Musique de A. et G. Perret, *Art et Décoration LVI*, říjen 1929, s. 124-128
- Cortot Alfred, L`École Normale de Musique, *L`architecture d`aujourd`hui*, č. 7, říjen 1932, s. 64
- Dalloz Pierre, Un hommage à Auguste Perret, *L`Architecture d`aujourd`hui XXIII*, 1953, č. 46, únor-březen, s. 10-11.
- Dormoy Marie, A. et G. Perret, *L`Amour de l`art IV*, č. 1, leden 1923, s. 409-16.
- Dormoy Marie, Interview d`Auguste Perret à l`Exposition des Arts décoratifs, *L`Amour de l`Art*, květen 1925.
- Dormoy Marie, Le Faux Béton, *L`Amour de l`Art X*, 1929, č. 4, s. 127-132.
- Dormoy Marie, Le Corbusier, *L`Amour de l`Art*, č. 5, květen 1930, s. 212-219.
- Dvořák Vilém, Architektura a Mezinárodní výstava dekorativních a průmyslových umění v Paříži, *Styl VI (XI)*, 1925-1926, s. 82.
- Dvořák Vilém, Siegfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Eisen, Eisenbeton*, pokračování, s. 105-106.
- L`eglise Notre-dame du Raincy, *L`Architecture*, 1923, s. 263-270.
- Engel Antonín, Inaugurační přednáška na škole architektury při vysokém učení technickém v Praze, *Styl III*, 1922-1923, s. 1-9.
- Foucart Bruno, Paul Valéry devant l`architecture de son temps, Eupolinos et Auguste Perret, in: *Paul Valéry et les Arts* (kol.), Arles 1995.

- Frampton Kenneth, Auguste Perret and Classical Rationalism, in: *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*. MIT Press, Cambridge 2001, s. 121-157.
- Gauthier Maximilien, L'Art urbain: Les Frères Perret ou la poétique de l'utilité, *L'Art vivant*, 1.2. 1925.
- Haas Felix, Muž, který ctil železobeton, *Domov*, 1987, č. 2, s. 14-17.
- Halík Pavel, Architektura padesátých let, in: *České dějiny výtvarného umění V, 1939-1958*, Academia, Praha 2005, s. 293-328.
- Hénard Eugène, Les villes de l'avenir, *L'Architecture*, č. 46, s. 383-387.
- Champigneulle Bernard, Un nouveau monument de Perret: le musée des Travaux publics, *La Renaissance*, leden 1939.
- Jamot Paul, Le Théâtre des Champs-Élysées, *Gazette des Beaux-Arts*, 1913.
- Janák Pavel, Krásná budoucnost, *Styl* II (VII), 1921-1922, s. 9-10.
- Janák Pavel, Byt a jeho současné proměny. Jak proměnil se náš byt za 50 let? Dokončení, *Styl* VIII (XIII), 1927-1928, s. 35.
- Jeanneau Guillaume, Que sera, demain, le logis? IX - L'avis de M. Auguste Perret, *Bulletin de la vie artistique* V, č. 17. 1924, s. 388.
- Jeanneret Charles-Éduard, Le renouveau dans l'architecture, *L'Œuvre*, 1914, č. 2, s. 33-37.
- Jirmounski Malkiel, Tendences de l'architecture française contemporaine, in: *L'Amour de l'art*, 1928, č. 10, s. 361-371.
- Kahn Gustave, La rue Pittoresque – Les toits, *L'Art décoratif* II, 1900, č. 21, s. 13-15.
- Kenneth Frampton ve Zlíně, rozhovor Kateřiny Pažoutové, *Prostor Zlín* IV, č. 1, s. 12-13.
- Koula J.E., Z moderní francouzské architektury, *Stavba*, 1928-1929, s. 81-87.
- Koula J.E., Sigfried Giedion. Bauen in Frankreich, *Stavba*, 1928-1929, s. 123.
- Krch Vojtěch, Basilika v Raincy – železobetonová stavba, *Architekt SIA* XXVI, 1927, s. 236-237.
- Kysela Ludvík, Krise velkoměst a návrhy na její řešení, *Stavba* IV, 1930-1931, s. 4-6.
- Labadié Jean, À la recherche du „home scientifique“, *La Science et la vie*, č. 102, 1.12. 1925, s. 547-556.

- Lacina Lubor, Ze švýcarské tvorby posledních let, *Architektura ČSR VI*, s. 125-130.
- Laurent Christophe, Ainsi parlait Auguste Perret, in: *Sur quelques théories du XX^e siècle, Les cahiers de la recherche architecturale et urbaine*, Monum, Éditions du patrimoine, Paris 2002, s. 25-36.
- Le Corbusier-Saugnier, Trois rappels à MM. Les Architectes III, *L'Esprit nouveau*, č. 4, 1921, s. 457-470.
- Le Corbusier, Kde začíná architektura? *Styl VIII*, 1927-1928, s. 1-3.
- Le Corbusier, Perret, *L'Architecture d'aujourd'hui III*, 1932, č. 7, s. 7-9.
- Liausu Jean-Piere, Doit-on réglementer les cabinets d'architectes? Les idées des frères Perret, *Comœdia*, 30.6.1926.
- Lukeš Zdeněk, Nad dopisy Bedřicha Feuersteina Josefu Havlíčkovi, *Umění XXXV*, 1987, s. 119.
- Lukeš Zdeněk, Vladimír Karfík vypráví, *Revolver Revue*, č. 42, 2000, s. 278.
- Lurçat André, Les raisons de l'architecture moderne dans tous les pays, in: *Conférenciá. Journal de l'université des annales XX*, 1.12.1926, s. 585-597.
- Mayer Marcel, Églises en béton armé, *Revue de la Bourgogne XV*, č. 7, 15.7. 1925.
- Mayer Marcel, L'architecture du béton armé. Les romantiques, *L'Amour de l'Art IX.*, 1928, č. 3, s. 82-87.
- Mayer Marcel, L'Architecture du béton armé. Une œuvre classique. *L'Amour de l'art IX*, 1928, č. 7, s. 269.
- Le nouveau visage de l'art. Le Théâtre des Champs-Élysées. [Le ciment armé. Les commentaires de l'auteur], *Conférenciá*, 15. únor 1926 (publikovaná přednáška s rozsáhlým komentářem Jane Alfassa).
- Novotý Otokar, Zemřel Auguste Perret, *Architektura ČR*, 1954, č. 5, s. 124-125.
- Perret Auguste, Architektura, *Architekt SIA*, 1937, s. 50-56.
- Perret, Le Corbusier, Divergences et connivences, *L'Architecture d'Aujourd'hui* 249, únor 1987, s. 46-47.
- Plesník Zdeněk, Zlínu chybí solidnost architektů, rozhovor Kateřiny Novotné se Zdeňkem Plesníkem z 19.3. 2001, http://kultura.idnes.cz/plesnik-zlinu-chybi-solidnost-architektu-fg9-/show_aktual.aspx?c=A010319_173324_zlin_volnycas_boh.

- Redakce, Estetický snobismus, *Styl* VIII, 1927-1928, s. 23-24.
- Redakce, Zásady nové architektury, *Stavba* III, 1924-1925, s. 156.
- Réponses d'Auguste Perret à la brochure sur le théâtre du Werkbund à Cologne, *L'Amour de l'art* VI, červenec 1925, s. 239-244.
- Reichlin Bruno, Für und wider das Langfenster. Die Kontroverse Perret – Le Corbusier, *Daidalos*, září 1984, s. 65-78.
- Rigolot Yves, Auguste Perret et la Reconstruction des Eglises en Tunisie, *Les Eglises de Tunisie*, č. 3, listopad 1945, s. 32.
- Roux-Spitz Michel, L'architecture moderne en France, *Revue d'architecture*, září 1924, s. 44.
- Starý Oldřich, Názory na moderní architekturu IV, *Stavba* I, 1922-1923, s. 209.
- Starý Oldřich, Vývoj k nové architektuře, *Stavba* III, 1924-1925, s. 171-178, 187-203, 205-219.
- Starý Oldřich, Výstava soudobé kultury v Brně 1928, *Stavba* 1928-1929, s. 33-43.
- Starý Oldřich, Auguste Perret v Praze, *Architektura ČR*, 1948, č. 1, s. 35.
- Starý Oldřich, Auguste Perret, *Architektura ČR*, 1948, č. 3, s. 115-116.
- Štech Václav Vilém, Vzpomínka na jaro v Paříži 1919, *Styl* I/VI, 1920, s. 4-8.
- Štorch Karel, Časopisy, *Architektura* IV, 1942, s. 143.
- Švácha Rostislav, Teigova kritika důstojnosti, *Architektura* XLIX, 1990, č. 5-6, s. 12-13.
- Rostislav Švácha, V devětsilu. 1920-1921: Mezi kubismem a amerikanismem, in: Rostislav Švácha-Antonín Tenzer-Klaus Spechtenhauser, *Jaromír Krejcar 1895-1949*, Praha 1995, s.
- Švácha Rostislav, Architektura dvacátých let v Čechách, in: *Dějiny českého výtvarného umění* IV/2, 1918-1938, Academia, Praha 1998.
- Švácha Rostislav, Architektura 40. let, in: *Dějiny českého výtvarného umění* V, 1939-1958, Academia, Praha 2005, s. 31-73.
- Tchecoslovaquie, *Techniques et Architecture* VIII, 1948, č. 3-4.
- Tegethoff Wolf, De l'architecture classique à l'architecture moderne, in: *Canto d'amore. Modernité et classicisme dans la musique et les beaux-arts entre 1914-1935*, Basel 1996.
- Teige Karel, A. a G. Perret, *Stavba* II, č. 7, 1923-1924, s. 113-115, 130.

- Teige Karel, K nové architektuře. Poznámky na okraj knihy *Vers une architecture* od Le Corbusier Saugniera, *Stavba* II, 1923-1924, s. 179-183.
- Teige Karel, Divadlo pro mezinárodní výstavu v Paříži, *Stavba* III, 1924-1925, s. 108-109.
- Teige Karel, Moderní francouzská architektura I -II , *Stavba* III, 1924-1925, s. 101-107, 125-128.
- Teige Karel, Konstruktivismus a likvidace „umění“, *Disk* II, jaro 1925, s. 4-8.
- Teige Karel, Van de velde contra Perret a Perret contra van de Velde, *Stavba* IV, 1925-1926, s. 57-59.
- Teige Karel, Le Corbusier: Une maison – un palais, *Stavba* 1928-1929, s. 93-96.
- Teige Karel, Výstava mezinárodní nové architektury, *Musaion*, 1929-1930, s. 140-143, 165-167.
- Vachon Marius, La part des Musées dans la renaissance industrielle de l'Allemagne, *L'Art décoratif* II, č. 19, 1900, s. 26.
- Valenta Jaroslav, Hlavní výstavní palác, *Stavitel* IX, 1928, s. 139-140.
- Varenne Gaston, Le classicisme des frères Perret appliqué aux problèmes de l'architecte moderne, *La demeure française* III, 1927, č. 3, s. 24-37.
- Veselá Radmila, Dopisy Ógystovi, *Umění* 2008, č. 4, s. 342-351.
- Zervos Christian, Rêflexions d'Auguste Perret sur l'architecture, *Les Arts de la Maison*, jaro 1924, s. 13-16.

Prameny:

- Mayer Marcel, *Auguste Perret, l'homme, l'œuvre, le novateur*, IFA, 535 AP 540.
- Marie Dormoy, *L'Architecture française actuelle*, text přednášky pronesené 9. března 1925 v Obecním domě v Praze, IFA, 535 AP 544/1.

Archivní fondy:

- Archives Nationales, Institut français d'Architecture, Archives d'architecture du XX^e siècle, Fonds Perret, v textu jen IFA
- Fondation Le Corbusier, v textu jen FLC
- Archív Architektury Národního technického muzea, fond Bedřicha Feuersteina, v textu jen AA NTM
- Literární archív Památníku národního písemnictví, fond Karla Teigeho, v textu jen LA PNP

Seznam vyobrazení:

1. Úvodem

1. Auguste Perret v ateliéru, kolem 1925, repro: IFA

2. Francouzská kritika architektury první poloviny 20. století

2. Tony Garnier, La cité industrielle, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1926, s. 4
3. Henri Sauvage, terasový dům v ulici Amiraux, Paříž, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1927, s. 5
4. Mallet-Stevens, Garáže Alfa Romeo, Paříž, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1927, s. 7
5. André Lurçat, Vila Bomsel, Versailles, 1925-1926

3. Auguste Perret – „apoštol železobetonu“

3.1. Kariéra

6. Antoine Bourdelle, přípravná kresba k bustě Augusta Perreta, repro: IFA
7. Grand Palais ve výstavbě, <http://www.parisenimages.fr/Export450/5000/4876-15.jpg>
8. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904, repro: IFA
9. Garáže u ulici Ponthieu, Paříž, 1906-1907, repro: IFA
10. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, repro: IFA
11. Doky Wallut, Casablanca, 1914-1917, nedatovaná perspektiva, repro: IFA
12. Dílny Esders, 1919-1920, pohled do interiéru, repro: IFA
13. Dílny Esders, 1919-1920, repro: IFA
14. Dílny Voirin-Marinoni, Montataire, 1920-1923, pohled do interiéru, repro: IFA
15. Ateliery divadelních rekvizit Roger a Durand, 1921-1925, pohled do interiéru, repro: IFA
16. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, dobový model, repro: IFA
17. Kostel Sv. Terezie, Montmagny, 1925-1926, repro: IFA
18. Palais de Bois Salonu des Tuileries, Paříž, 1924, půdorys, repro: IFA
19. Basilika sv. Jany z Arku, soutěžní projekt, 1926, perspektiva, repro: IFA
20. Dům-ateliér Chany Orloff, Paříž, 1926-1929, repro: IFA
21. Orientační věž na Výstavě de la Houille blanche, Grenoble, 1924-1925, repro: IFA
22. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929,
23. Service technique des constructions navales, Paříž, 1928-1956, nedatovaná perspektiva, repro: IFA
24. Divadlo na Výstavě dekorativního umění, Paříž, 1924-1925, interiér, repro: IFA
25. Pavilon nakladatelství Alberta Lévyho, Paříž 1925, repro: IFA
26. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932, schodiště v kanceláři firmy, repro: IFA
27. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž, 1934-1936, boční fasáda, 20.1. 1934, repro: IFA

28. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948
29. Plán úprav pro Mezinárodní výstavu v Paříži 1937, 1933-1934, a, urbanistická studie zahrnující území od porte Dauphine po place d'Italie, nedat., b, celkový plán výstaviště, nedat., repro: IFA
30. Soutěžní projekt na Palác národů, 1926-1927, vzdušná perspektiva, nedat., Rostislav Švácha, *Dílo Zdeňka Plesníka a jeho kontext*,
31. Soutěžní návrh na adaptaci Porte Maillot, Paříž, 1930, předprojekt, perspektivní studie, nedat., repro: IFA
32. Soutěžní projekt na palác Sovětů, 1931, perspektiva definitivní verze, nedat., repro: IFA
33. Věž radnice, Amiens, 1942-1951, řez, (1949), repro: IFA
34. Rekonstrukce Le Havru, 1945-1955, převzato z *Les Bâisseurs. L'album de la reconstruction du Havre*, 2003
35. Radnice (s Jacquesem Tournantem), Le Havre, 1945-1958
36. Centrum nukleárních studií, Saclay, 1948-1953, celkový půdorys, 21.7. 1948
37. Kostel Sv. Josefa, Le Havre, 1951-1954, pohled do interiéru věže

3.2. Vybrané realizace

38. Casino Saint-Malo, 1898-1899, fasáda k moři, 22.12. 1898, repro: IFA
39. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904
40. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904, a. půdorysy přízemí, 15. 6. 1903 a b. půdorys 7. patra, 13.5. 1903, repro: IFA
41. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904, střešní terasa, repro: IFA
42. Garáže u ulici Ponthieu, Paříž, 1906-1907, pohled do interiéru, repro: IFA
43. Garáže u ulici Ponthieu, Paříž, 1906-1907, půdorys přízemí, 15.11.1906, repro: IFA
44. Lovecká chata La Saulot, Salbris, 1907, repro: IFA
45. Lovecká chata La Saulot, Salbris, 1907, pohled do interiéru s krbem, repro: IFA
46. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, podélný řez, nedat., repro: IFA
47. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, detail velkého sálu, repro: IFA
48. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, pohled do interiéru, repro: IFA
49. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, podélný řez definitivní verze, nedat., repro: IFA
50. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, exteriér chóru, repro: IFA
51. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, pohled na betonové mřížové chóru
52. Palais de bois Salonu des Tuileries, Paříž, 1924, repro: IFA
53. Palais de bois Salonu des Tuileries, Paříž, 1924, pohled do interiéru, repro: IFA
54. Divadlo na Výstavě dekorativního umění, Paříž, 1924-1925, repro: IFA
55. Divadlo na Výstavě dekorativního umění, Paříž, 1924-1925, půdorys 1. patra, repro: IFA
56. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929, pohled do interiéru, Gilbert Fastnaekens, 2009

57. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929, půdorysy přízemí, parteru a balkónu, nedat., repro: IFA
58. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929, pohled do interiéru, repro: IFA
59. Gautův dům, Paříž, 1923, interiér salonu, repro: IFA
60. Gautův dům, Paříž, 1923, repro: IFA
61. Dům-ateliér Adolpha Jean-Marie Mourona, zvaného Cassandre, Versailles, 1925-1927, zahradní průčelí, repro: IFA
62. Dům-ateliér Adolpha Jean-Marie Mourona, zvaného Cassandre, Versailles, 1925-1927, pohled do, repro: IFA
63. Dům-ateliér Georgese Braqua, Paříž, 1927-1930, repro: IFA
64. Dům-ateliér Georgese Braqua, Paříž, 1927-1930, půdorys přízemí, nedat., repro: IFA
65. Dům-ateliér Chany Orloff, Paříž, 1926-1929, pohled do ateliéru, repro: IFA
66. Dům-ateliér Mely Mutter, Paříž, 1927-1928, repro: IFA
67. Dům-ateliér Dory Gordine, Boulogne Billancourt, 1928-1929
68. Projekt domu-ateliéru Marguerite Huré, Boulogne Billancourt, 1929-1931, fasáda do ulice, podélný řez a dvorní fasáda, nedat., repro: IFA
69. Dům Aghion, Alexandrie, 1926-1927, repro: IFA
70. Dům Morice Langeho, Paříž, 1929-1932, vzdušná perspektiva střešní terasy, nedatováno, repro: IFA
71. Vila Arakel Nubar Beye, Garches, 1930-1932, vzdušná perspektiva, 12.6. 1930, repro: IFA
72. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932
73. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932, půdorys 7. patra – byt Augusta Perreta, nedatováno, repro: IFA
74. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932, byt Augusta Perreta, repro: IFA
75. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž, 1934-1936, pohled ke vstupní bráně, repro: IFA
76. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž, 1934-1936, vzdušná perspektiva, 16.8. 1934, repro: IFA
77. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948, řez v ose rotundy, nedat., repro: IFA
78. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948, schodiště
79. Le Havre po bombardování 1944, převzato z *Les Bâisseurs. L`album de la reconstruction du Havre*, 2003
80. Členové Ateliéru pro rekonstrukci Le Havru, převzato z *Les Bâisseurs. L`album de la reconstruction du Havre*, 2003
81. Rekonstrukce Le Havru, 1945-1955, axonometrie domu na vyvýšené desce, nedatováno, repro: IFA
82. Le Havre, Boulevard de Strasbourg s průhledem k radnici, 1945-1958
83. Le Havre, Avenue Foch, 1947-1954
84. Kostel Sv. Josefa, Le Havre, 1951-1954

4. Poslední „traktátista“

4.1. Teoretické myšlení Augusta Perreta

- 85. Parthénon, fotografie ze souboru čtyř reprodukcí, doprovázející text přednášky Augusta Perreta *L'Architecture*, publikovaný v *Revue d'art et d'esthétique*, č. 6. 1935
- 86. Henri Labrouste, Bibliothèque Sainte Geneviève a Bibliothèque nationale, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1926, s. 2
- 87. Náčrt půdorysu ideálního muzea, publikováno in: *Mouseion* 1929, č. 12
- 88. Multifunkční pracovní stůl k posteli se schématy možných poloh, 1925, převzato z *Les arts de la Maison*, léto 1925, obr. příloha XI.
- 89. Sériový dům, půdorys a fasáda, publikováno v *L'Esprit Nouveau*, č. 13, 1921
- 90. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, sloupky končené jednoduchým krožkem, repro: IFA
- 91. Soutěžní projekt na palác Chaillot, 1933, celková perspektiva, nedatováno, repro: IFA
- 92. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948, fotografie z výstavby, repro: IFA
- 93. Le Havre, varianty perretovského sloupu městského parteru, a, b
- 94. Pavilon nakladatelství Alberta Lévyho, Paříž 1925, repro: IFA
- 95. Charles Imbert, náčrt věžového města Augusta Perreta, (1924), repro: IFA

4.3. Appendix II. Auguste Perret a Le Corbusier

- 96. Le Corbusier, 20. léta, repro: FLC
- 97. Strana 1 a 2 z dopisu Le Corbusiera Augustu Perretovi, 21.7. 1916, repro: IFA
- 98. Le Corbusier, uliční fasáda Schwobova domu, 1916, repro: FLC
- 99. Le Corbusier, Kino Scala, 1915, repro: FLC
- 100. Le Corbusier, reprodukce dvou studií projektu Troyes se schématem systému Dom-Ino, dvojstrana z *L'Esprit Nouveau* č. 13, prosinec 1921
- 101. Le Corbusier, interiér vily Le Lac a kresba Augusta Perreta v Palais de Bois, dvojstrana z *Almanach d'Architecture Moderne*, 1926, s. 94-95
- 102. Le Corbusier, Dům Amedée Ozenfanta, 1922, interiér ateliéru, převzato z *L'Amour de l'Art* 1929, č. 4, s. 120
- 103. Společná fotografie Le Corbusiera, Roberta Mallet-Stevensa a Augusta Perreta, konec 30. let, repro: IFA

5. Reflexe osobnosti a díla Augusta Perreta v českých zemích

- 104. Auguste Perret v Prager Presse, 31.8. 1924, výstřižek z alba č. 3, repro: IFA
- 105. Josef Šíma, Karikatura Bedřicha Feuersteina, převzato z časopisu *Stavba* XIII, 1936, č. 6, s. 93
- 106. Bedřich Feuerstein, návrh scény pro *Le Jeu de la Feuillée* pro divadlo na Výstavě dekorativního umění a řez divadlem, stránka z časopisu *Illustration* CLXV, 3.1. 1925, s.16
- 107. Bedřich Feuerstein, scéna z inscenace Jaroslava Vrchlického *Láska a smrt* adaptovaná pro divadlo na Výstavě dekorativního umění, repro: IFA
- 108. Řád bílého lva, repro: IFA
- 109. Josef Gočár, Československý pavilon na Výstavě dekorativního umění, Paříž, 1924-1925, převzato z *L'Amour de l'Art* VI, 1925, č. 8, s. 293

110. Doporučující dopis Le Corbusiera Augustu Perretovi pro Vladimíra Karfíka, repro: IFA
111. Auguste Perret s primátorem Karlem Baxou na III. kongres RIA - Réunion internationale d'architecture v Praze 1935, převzato z *Compte-rendu de la troisième Réunion internationale d'architectes, Europe centrale*, september 1935
112. III. kongres RIA v dobovém tisku, a, b, novinové výstřižky z fondu bratří Perretů v IFA
113. August Perret a André Le Donné na debatním večeru v Národním klubu v Praze, 27. 11.1947, novinový výstřižek z fondu bratří Perretů v IFA
114. Makulatura titulní stránky speciálního čísla časopisu *Technique et architecture* věnovaného Československu, repro: IFA
115. Auguste Perret s českými architekty ve Zlíně, 1947, repro: IFA
116. Auguste Perret ve Zlíně, 1947, repro: IFA
117. Auguste Perret s českými architekty ve Zlíně, 1947, repro: IFA

6. Ozvěny v české architektuře

118. Josef Kalous, projekt pro Výstavu soudobé kultury, převzato z časopisu *Stavitel* IX, 1928, s. 138
119. Josef Kalous, projekt pro Výstavu soudobé kultury, převzato z časopisu *Stavitel* IX, 1928, s. 136
120. Alois Špalek, Hlavův ústav, dvorní křídlo, 1913-1921, převzato z časopisu *Stavba* I, 1922, s. 4
121. François Le Coeur, Hôtel des Postes, Remeš, 1922
122. Jaroslav Rössler, Projekt budovy Úrazové pojišťovny v Praze, 1926, převzato z časopisu *Styl* VIII, 1927-1928, s. 16.
123. Alois Metelák, Návrh národopisného muzea v Kinského zahradě, převzato z časopisu *Stavitel* II, 1921, s. 128.
124. Jan Víšek, Zemědělské muzeum v Kinského zahradě, 1924, převzato z Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, s. 248
125. Bedřich Feuerstein, projekt Bouléeho Bibliothèque Royale, kresba ve skicáři, repro: AA NTM
126. Josef Havlíček, klauzurní projekt, studie rozhledny na Petříně, převzato z časopisu *Styl* V, 1924-1925, s. 120
127. Karel Seifert, klauzurní projekt, studie rozhledny na Petříně, převzato z časopisu *Styl* V, 1924-1925, s. 122
128. Josef Gočár, soutěžní projekt na kostel sv. Václava ve Vršovicích, převzato z časopisu *Stavitel* IX, 1928, s. 19
129. Vladimír Karfík, projekt kostela pro (Baťovany dnes Partizánské), 1943, převzato z *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 202
130. Vladimír Karfík, kostel v Bratislavě-Petržalce, 1930-1932, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 201
131. Bedřich Feuerstein-Antonín Raymond, St. Luke's International Hospital, perspektiva, [1928], repro: AA NTM
132. Baťův obchodní dům, Zlín, *Stavitel* VIII, 1927, s. 156
133. Zdeněk Plesník, budova Kancelářských strojů, Zlín, 1957-1960
134. Zdeněk Plesník, budova kotelny a trafostanice MEZ v Hulíně, 1950-1954, *Tři vily architekta Zdeňka Plesníka*, Praha 2001, s. 167
135. Zdeněk Plesník, Hanzelkova vila, 1953-1956

- 136. Jiří Voženílek, Kolektivní dům, Zlín, 1947-1951
- 137. František Bartoš-Vladimír Kubečka-Oldřich Stach-Zdeněk Plesník, soutěžní projekt na budovu Krajského národního výboru v Gottwaldově, 1951, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 172
- 138. Jiří Čančík-Miroslav Totušek-Antonín Flašar-Arnošt Kubečka, soutěžní projekt na budovu Krajského národního výboru v Gottwaldově, 1951, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 172
- 139. Adolf Benš-Jaroslav Kadlec-František Rozhon, návrh na Všeodborový kulturní dům pro Gottwaldov, 1956, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 176
- 140. Josef Havlíček, Karel Filsak-Karel Bubeníček, věžové domy sídliště v Kladně-Rozdělově, 1951-1959
- 141. Josef Havlíček, Karel Filsak-Karel Bubeníček, věžové domy sídliště v Kladně-Rozdělově, 1951-1959
- 142. Josef Havlíček, Karel Filsak-Karel Bubeníček, věžové domy sídliště v Kladně-Rozdělově, 1951-1959

Obrazová příloha



1. Auguste Perret v ateliéru, kolem 1925, repro: IFA

Francouzská kritika architektury první poloviny 20. století



2. Tony Garnier, La cité industrielle, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1926, s. 4



3. Henri Sauvage, terasový dům v ulici Amiraux, Paříž, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1927, s. 5



4. Mallet-Stevens, Garáže Alfa Romeo, Paříž, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1927, s. 7



5. André Lurçat, Vila Bomsel, Versailles, 1925-1926

Kariéra



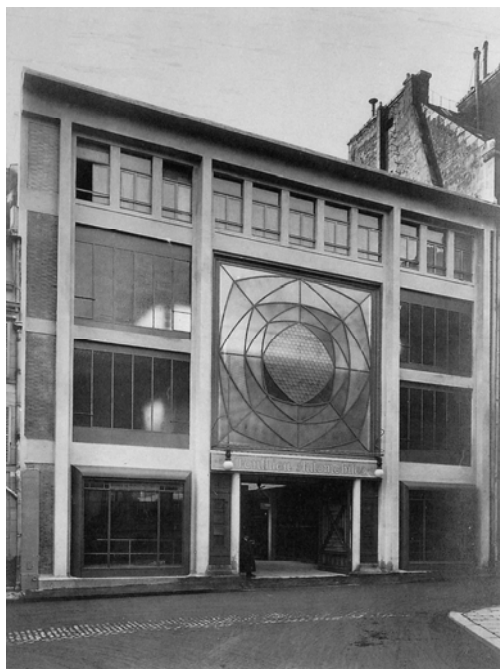
6. Antoine Bourdelle, přípravná kresba k bustě Augusta Perreta, repro: IFA



7. Grand Palais ve výstavbě, <http://www.parisenimages.fr/Export450/5000/4876-15.jpg>



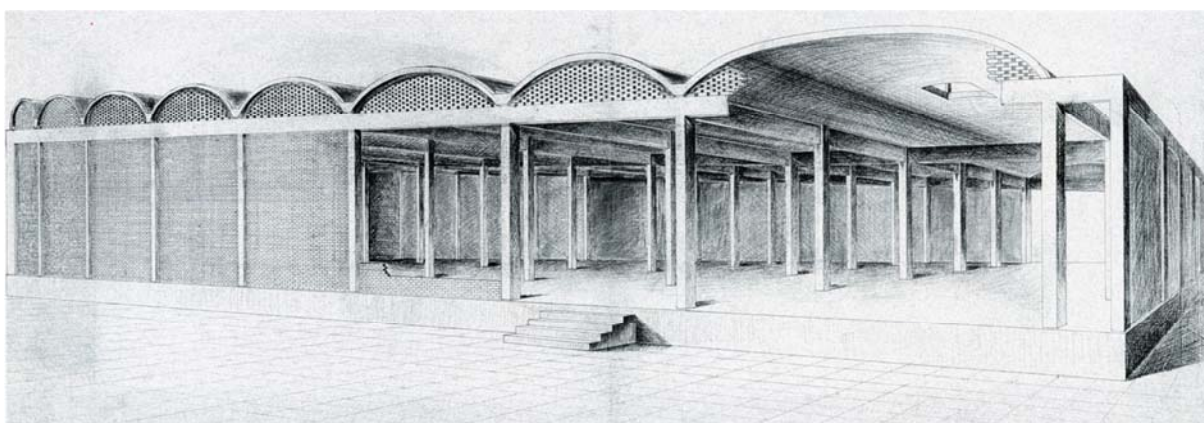
8. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904, repro: IFA



9. Garáže u ulici Ponthieu, Paříž, 1906-1907, repro: IFA



10. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, repro: IFA



11. Doky Wallut, Casablanca, 1914-1917, nedatovaná perspektiva, repro: IFA



12. Dřevný Esders, 1919-1920, repro: IFA



13. Dřevný Esders, 1919-1920, pohled do interiéru, repro: IFA



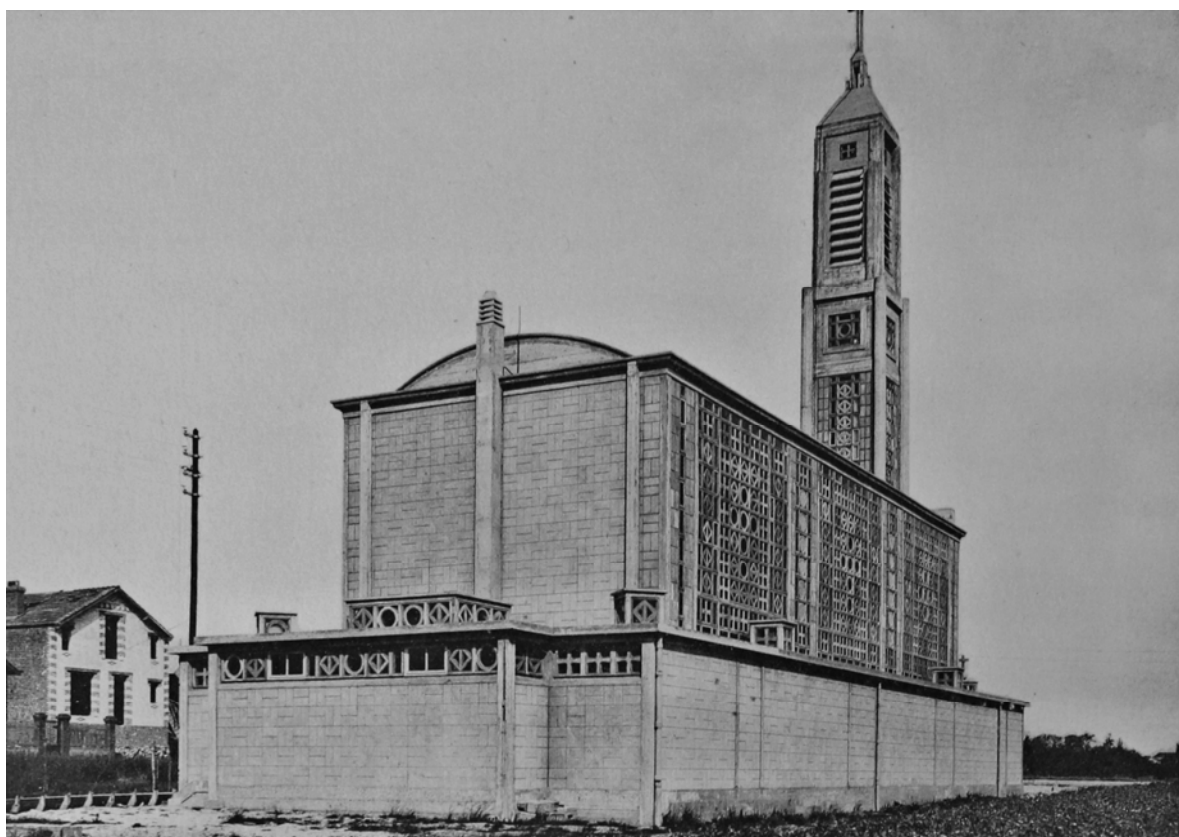
14. Dřlňy Voirin-Marinoni, Montataire, 1920-1923, pohled do interiřru, repro: IFA



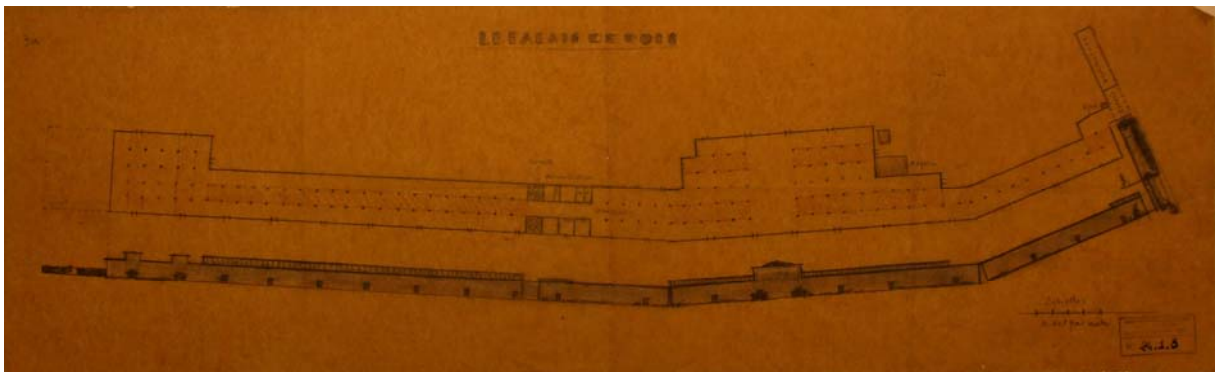
15. Ateliery divadelnich rekvizit Roger a Durand, 1921-1925, pohled do interiřru, repro: IFA



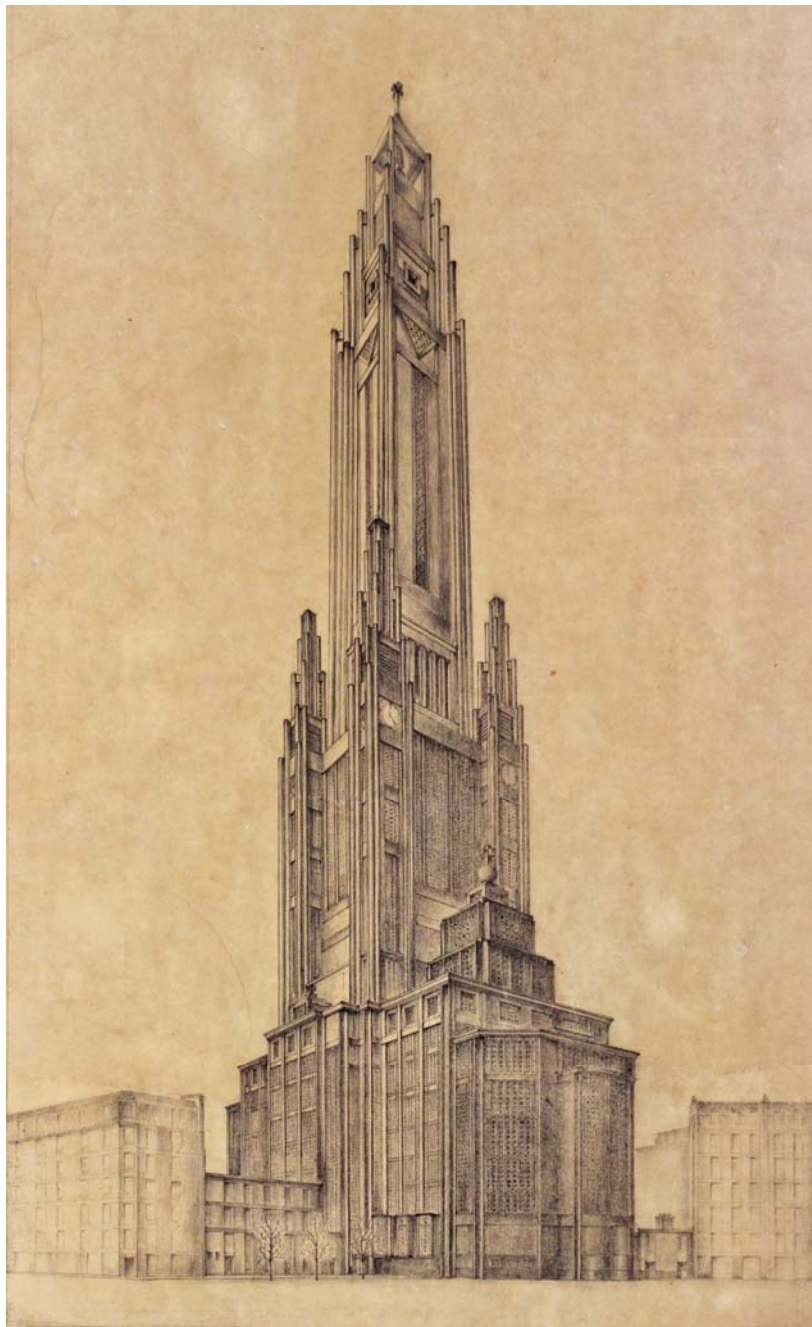
16. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, dobový model, repro: IFA



17. Kostel Sv. Terezie, Montmagny, 1925-1926, repro: IFA



18. Palais de Bois Salonu des Tuileries, Paříž, 1924, půdorys, repro: IFA



19. Basilika sv. Jany z Arku, soutěžní projekt, 1926, perspektiva, repro: IFA



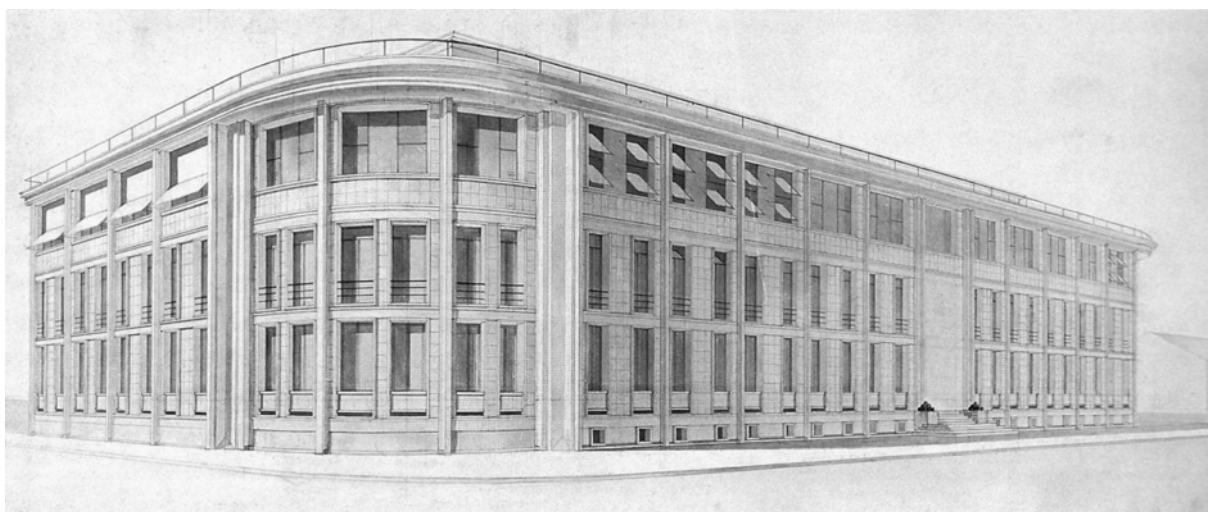
20. Dům-ateliér Chany Orloff, Paříž, 1926-1929, repro: IFA



21. Orientační věž na Výstavě de la Houille blanche, Grenoble, 1924-1925, repro: IFA



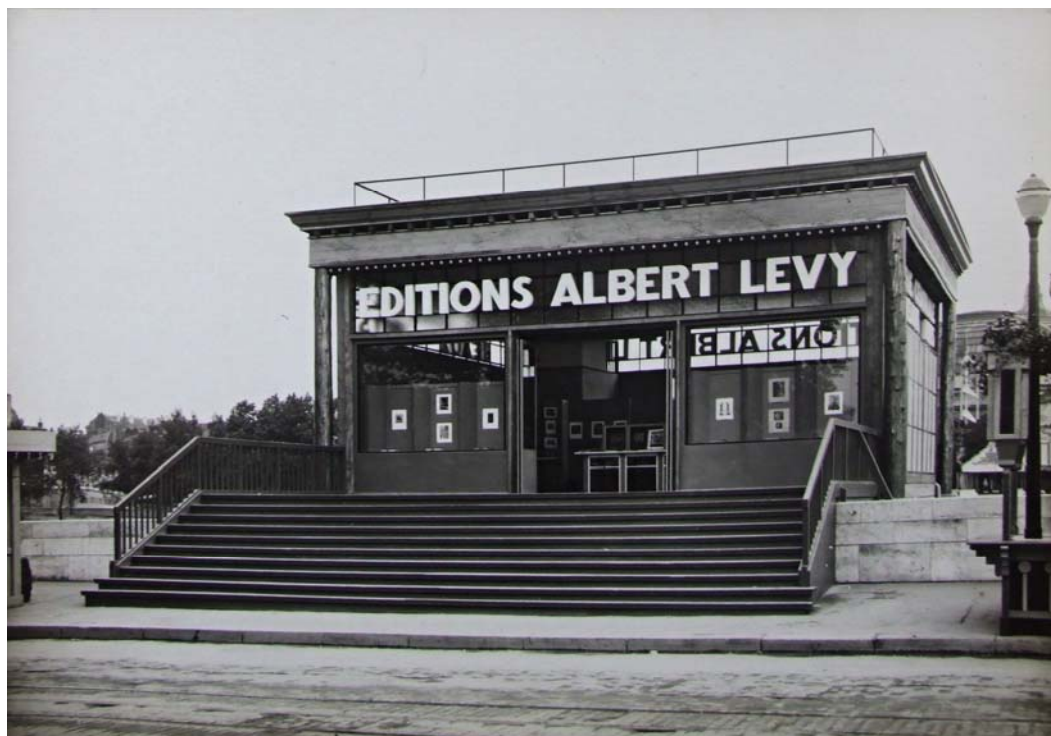
22. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929



23. Service technique des constructions navales, Paříž, 1928-1956, nedatovaná perspektiva, repro: IFA



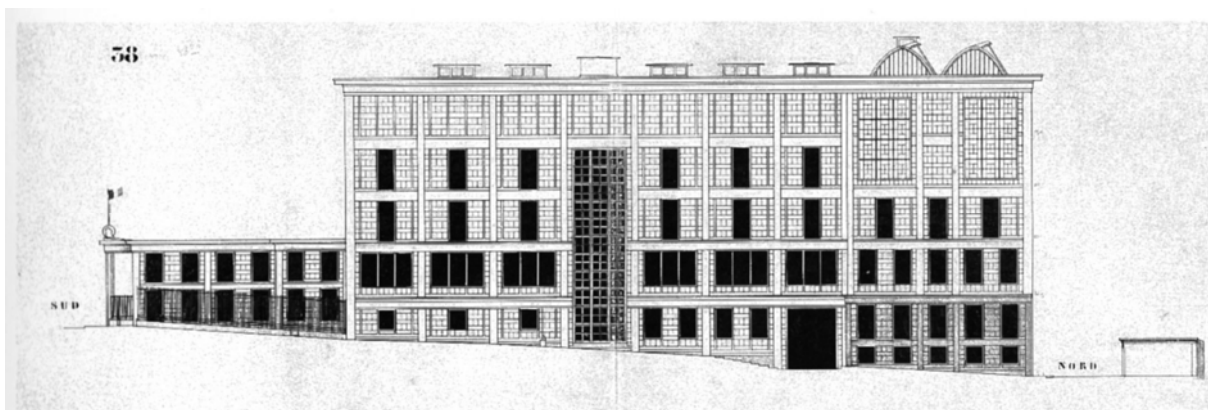
24. Divadlo na Výstavě dekorativního umění, Paříž, 1924-1925, interiér, repro: IFA



25. Pavilon nakladatelství Alberta Lévyho, Paříž 1925, repro: IFA



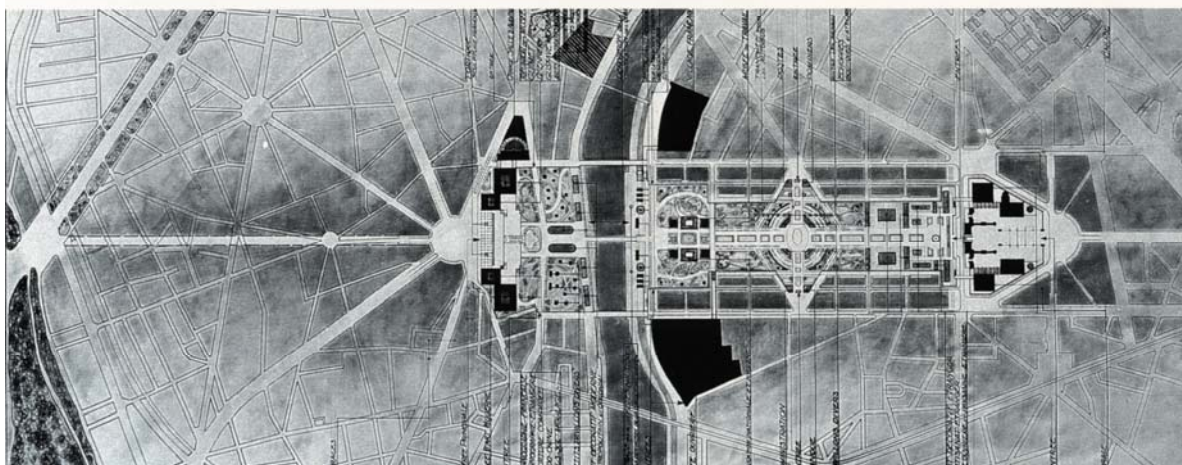
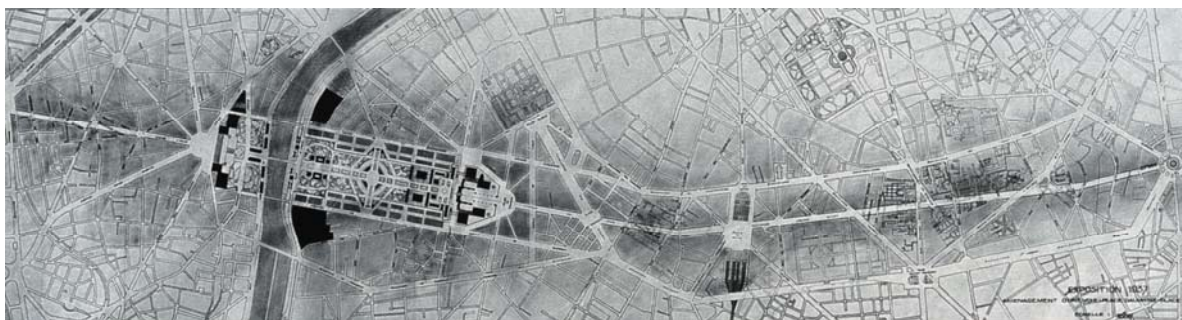
26. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932, schodiště v kanceláři firmy, repro: IFA



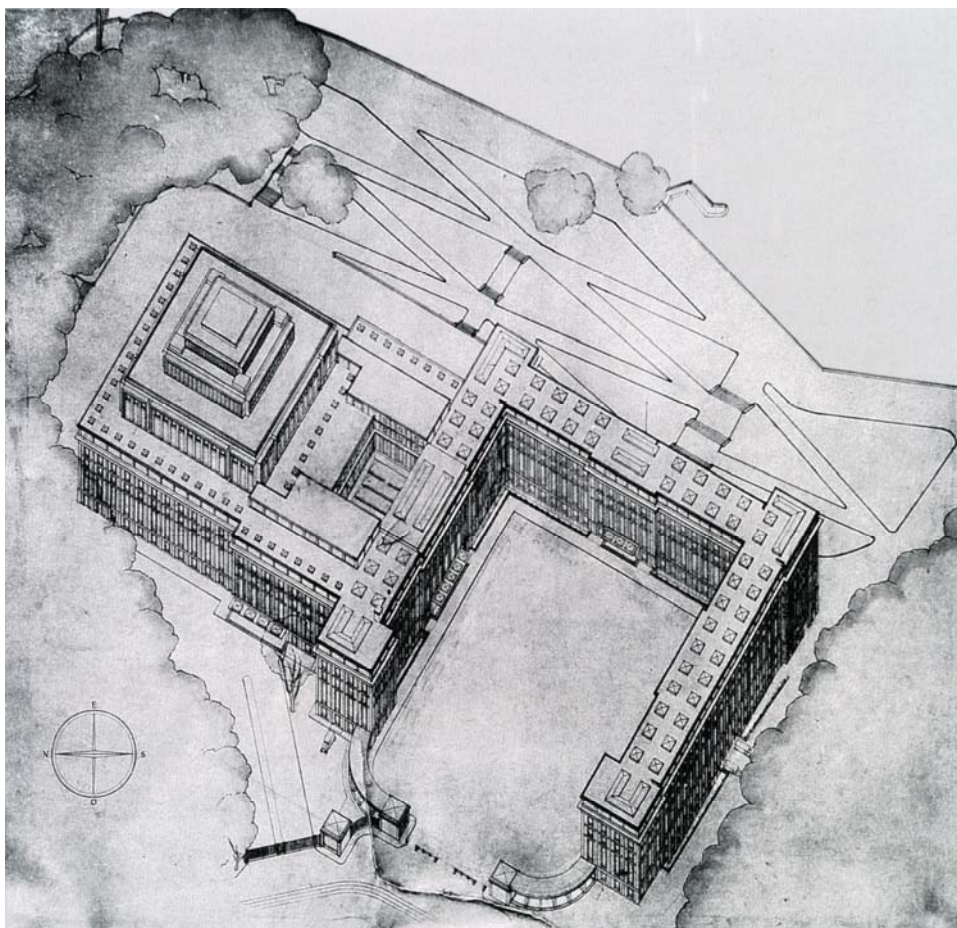
27. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž, 1934-1936, boční fasáda, 20.1. 1934, repro: IFA



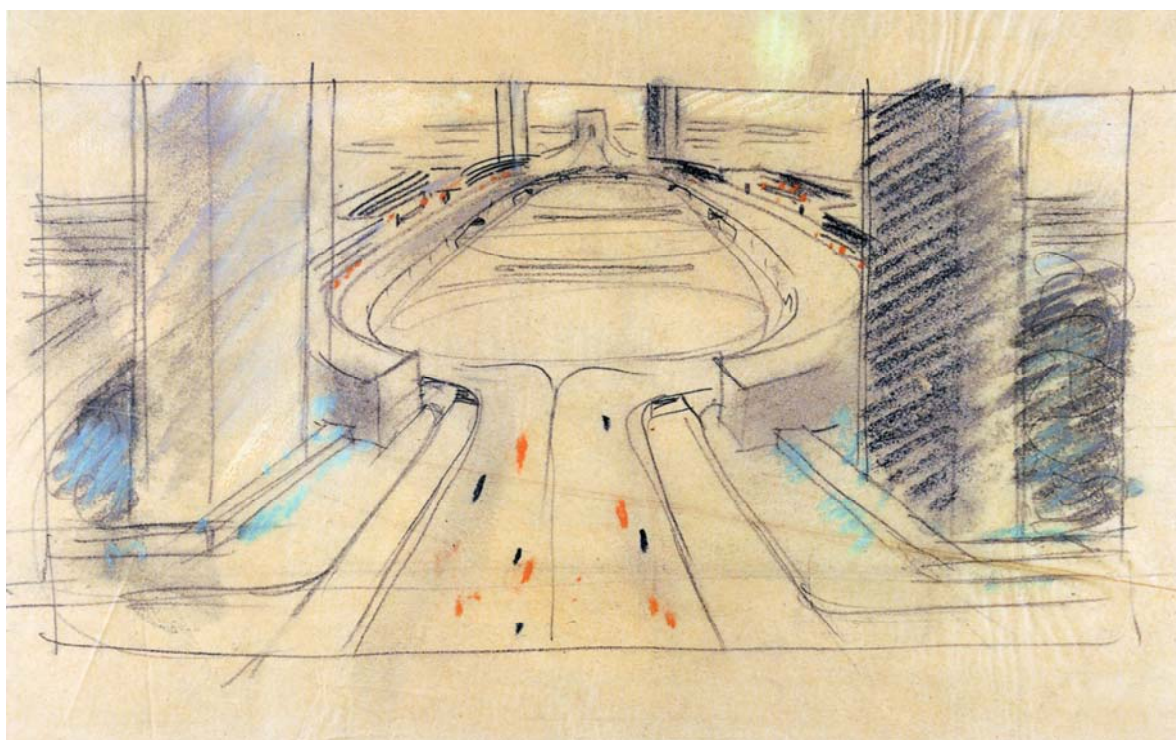
28. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948



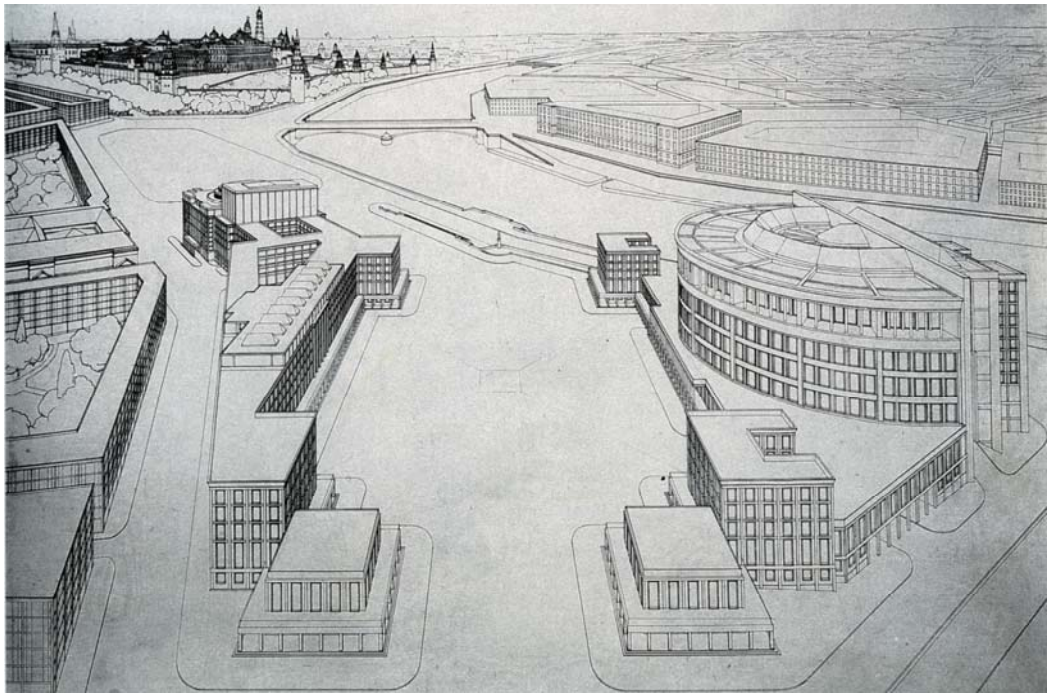
29. Plán úprav pro Mezinárodní výstavu v Paříži 1937, 1933-1934, a, urbanistická studie zahrnující území od porte Dauphine po place d'Italie, nedat., b, celkový plán výstaviště, nedat., repro: IFA



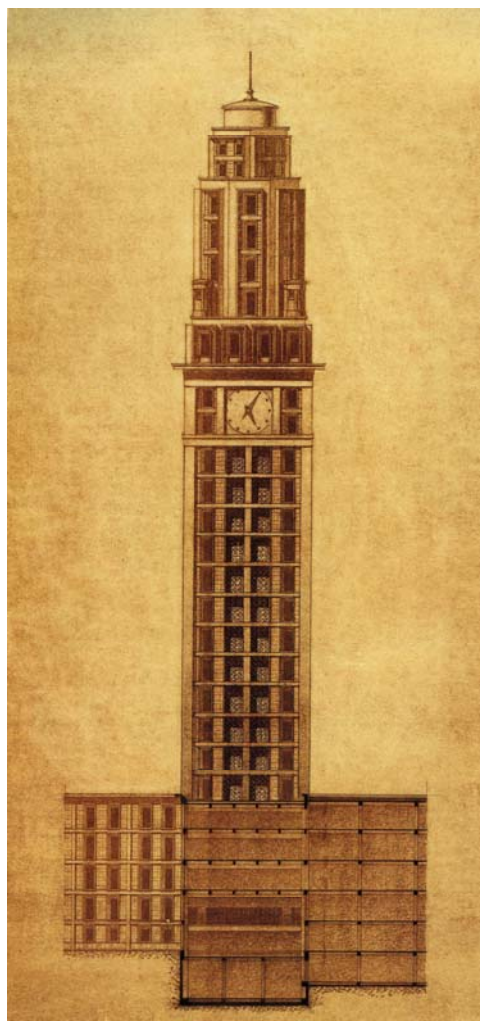
30. Soutěžní projekt na Palác národů, 1926-1927, vzdušná perspektiva, nedat., Rostislav Švácha, *Dílo Zdeňka Plesníka a jeho kontext*,



31. Soutěžní návrh na adaptaci Porte Maillot, Paříž, 1930, předprojekt, perspektivní studie, nedat., repro: IFA



32. Soutěžní projekt na palác Sovětů, 1931, perspektiva definitivní verze, nedat., repro: IFA



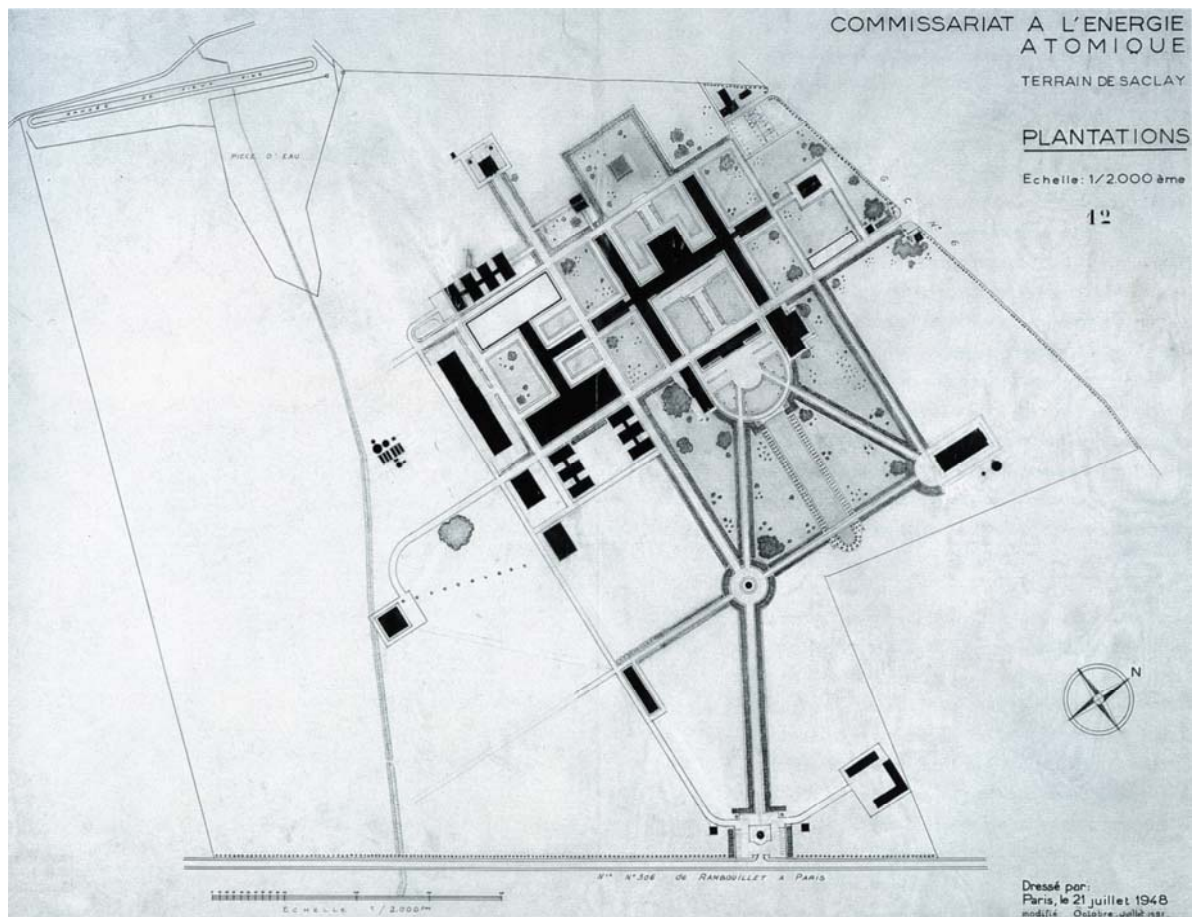
33. Věž radnice, Amiens, 1942-1951, řez, (1949), repro: IFA



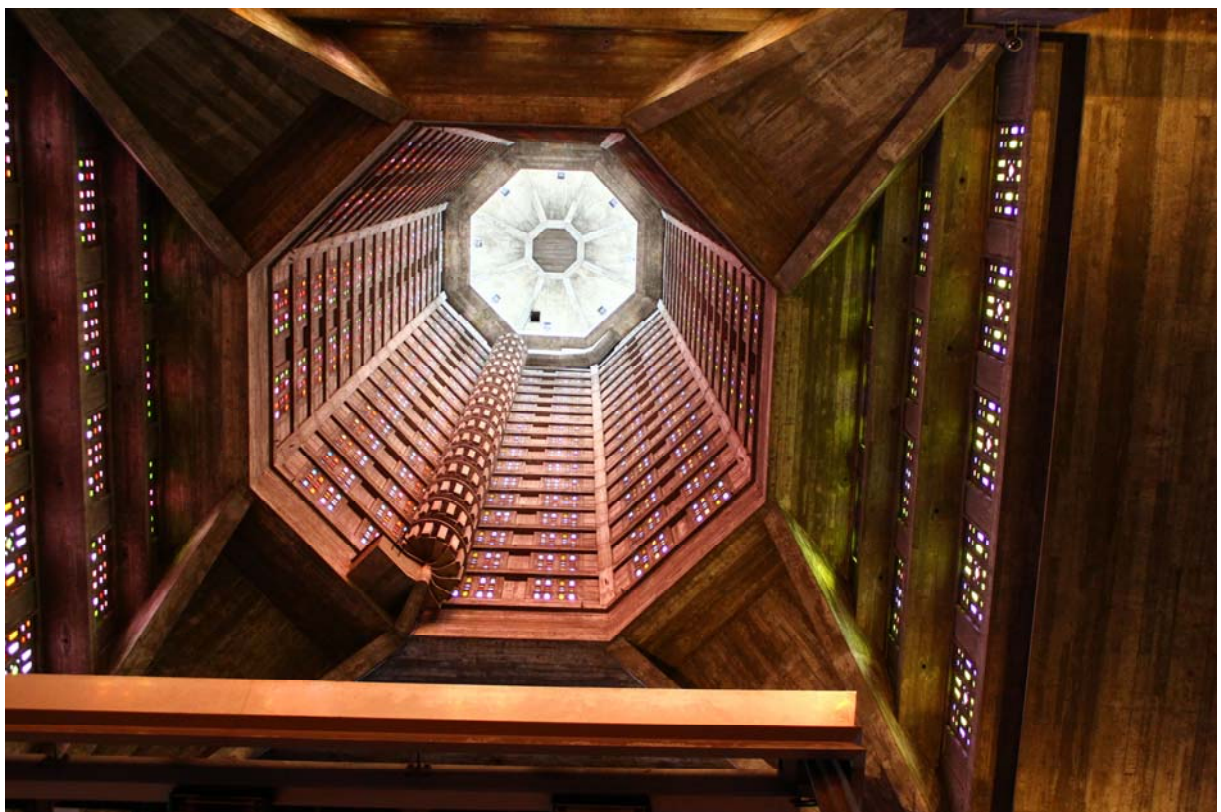
34. Rekonstrukce Le Havru, 1945-1955, převzato z *Les Bâisseurs. L'album de la reconstruction du Havre*, 2003



35. Radnice (s Jacquesem Tournantem), Le Havre, 1945-1958

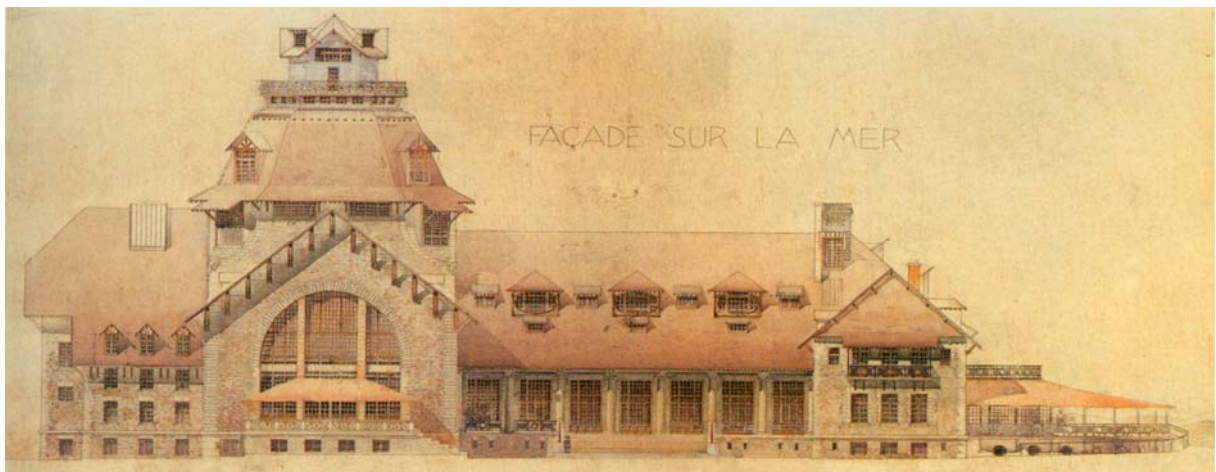


36. Centrum nukleárních studií, Saclay, 1948-1953, celkový půdorys, 21.7. 1948



37. Kostel Sv. Josefa, Le Havre, 1951-1954, pohled do interiéru věže

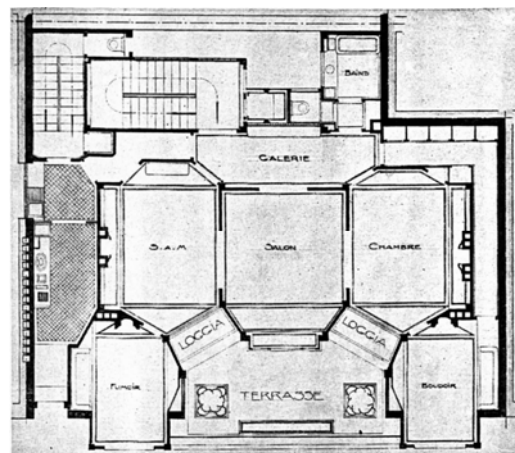
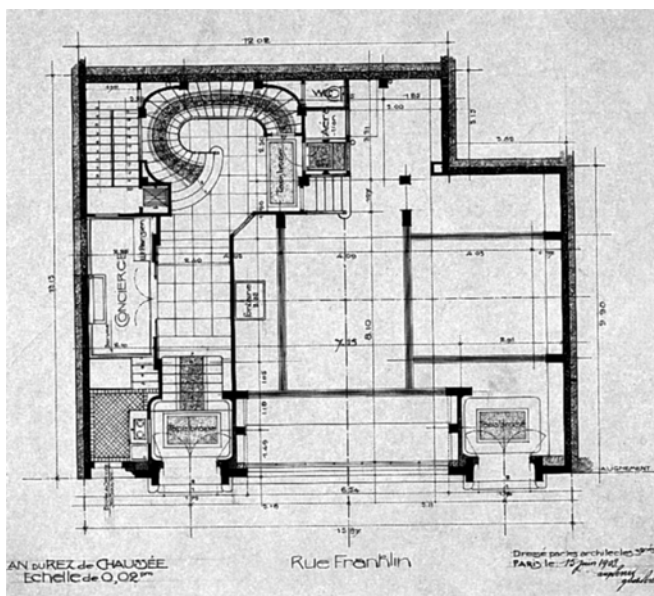
Vybrané realizace



38. Casino Saint-Malo, 1898-1899, fasáda k moři, 22.12. 1898, repro IFA



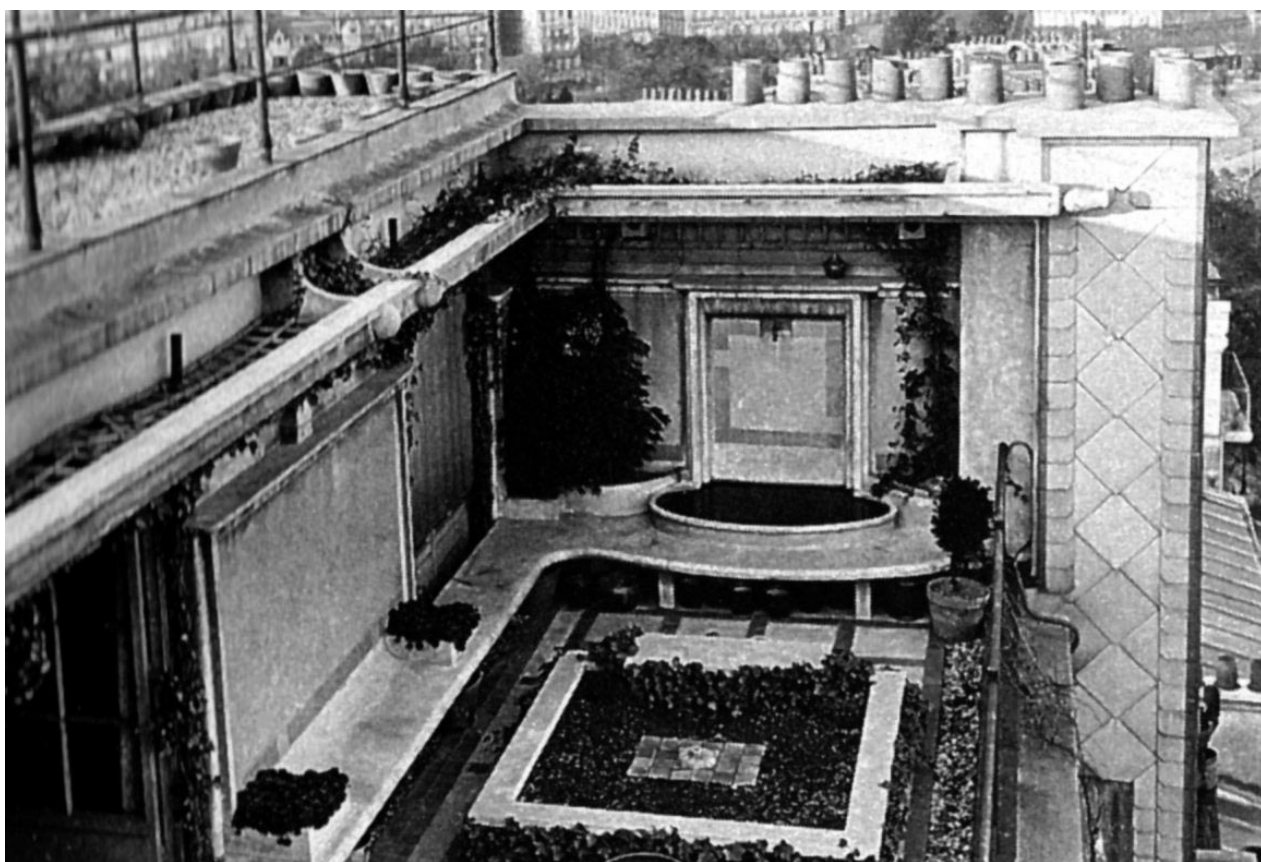
39. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904



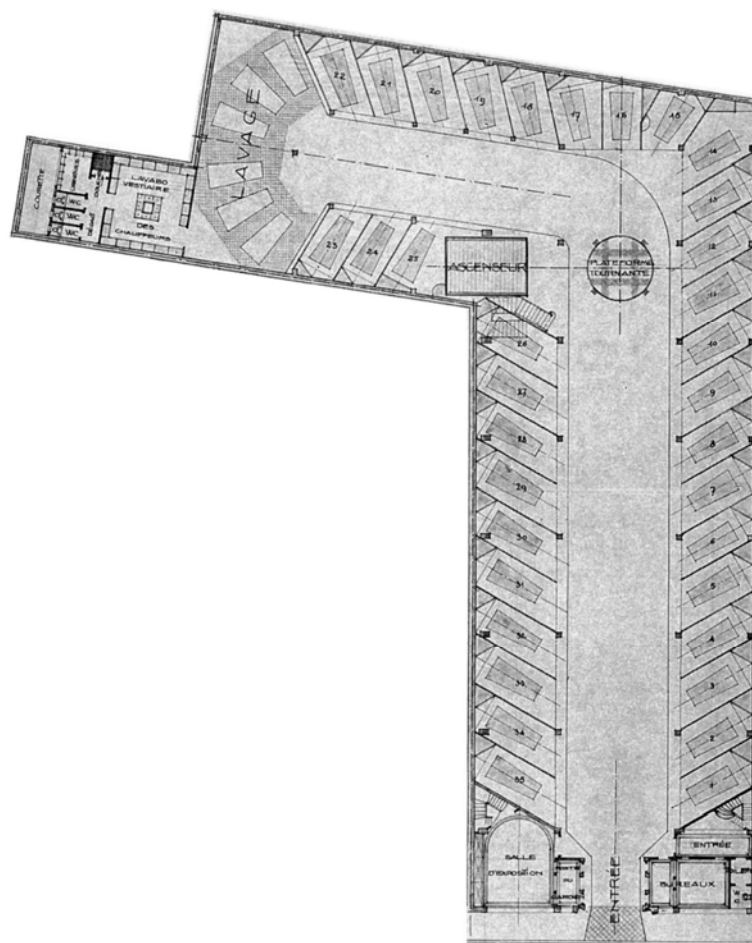
a

b

40. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904, a. půdorys přízemí, 15. 6. 1903 a b. půdorys 7. patra, 13.5. 1903, repro: IFA



41. Dům v ulici Franklin, Paříž, 1903-1904, střešní terasa, repro: IFA



42. Garáže u ulici Ponthieu, Paříž, 1906-1907, půdorys přízemí, 15.11.1906, , repro: IFA



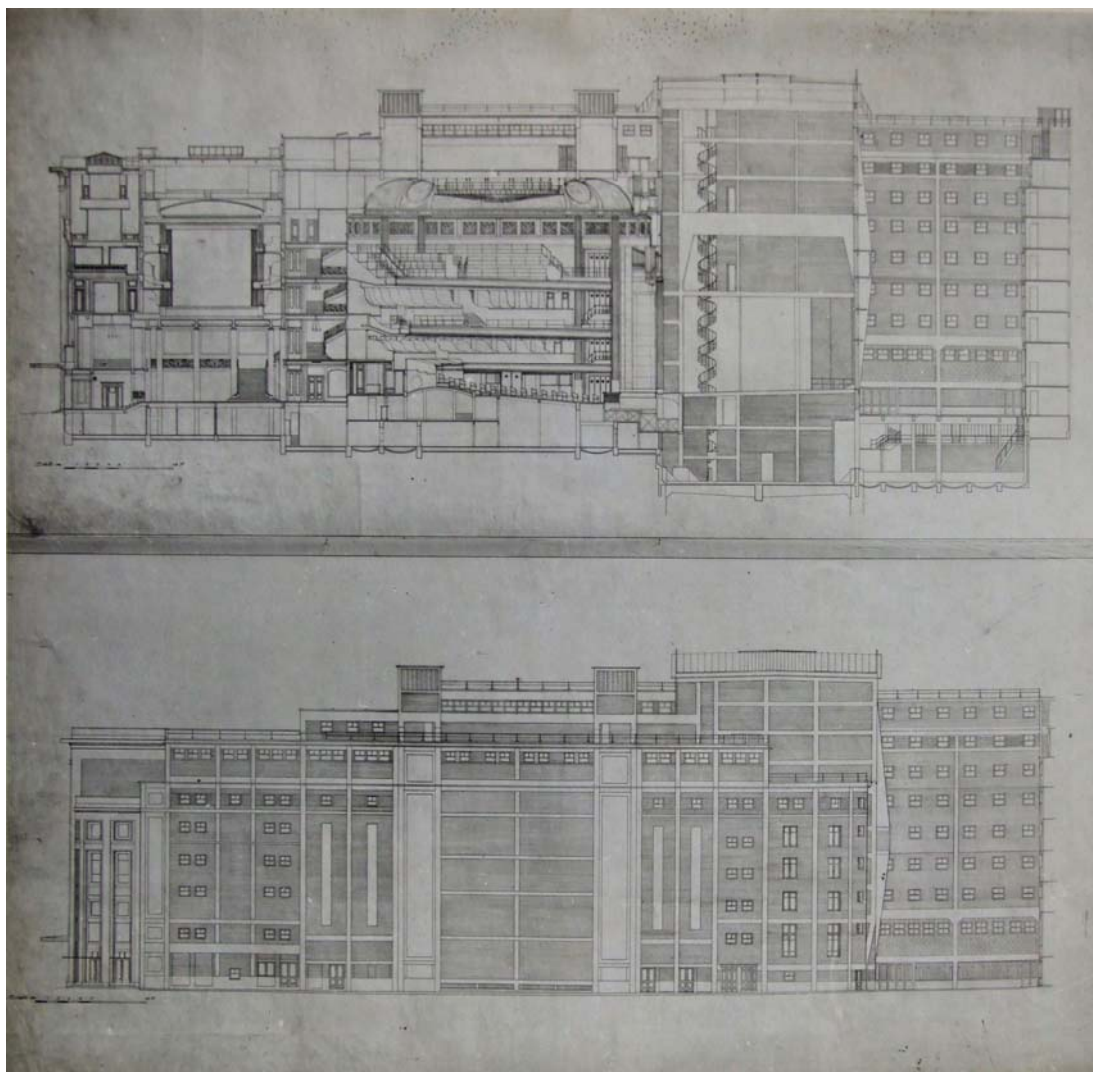
43. Garáže u ulici Ponthieu, Paříž, 1906-1907, pohled do interiéru, repro: IFA



44. Lovecká chata La Saulot, Salbris, 1907, repro: IFA



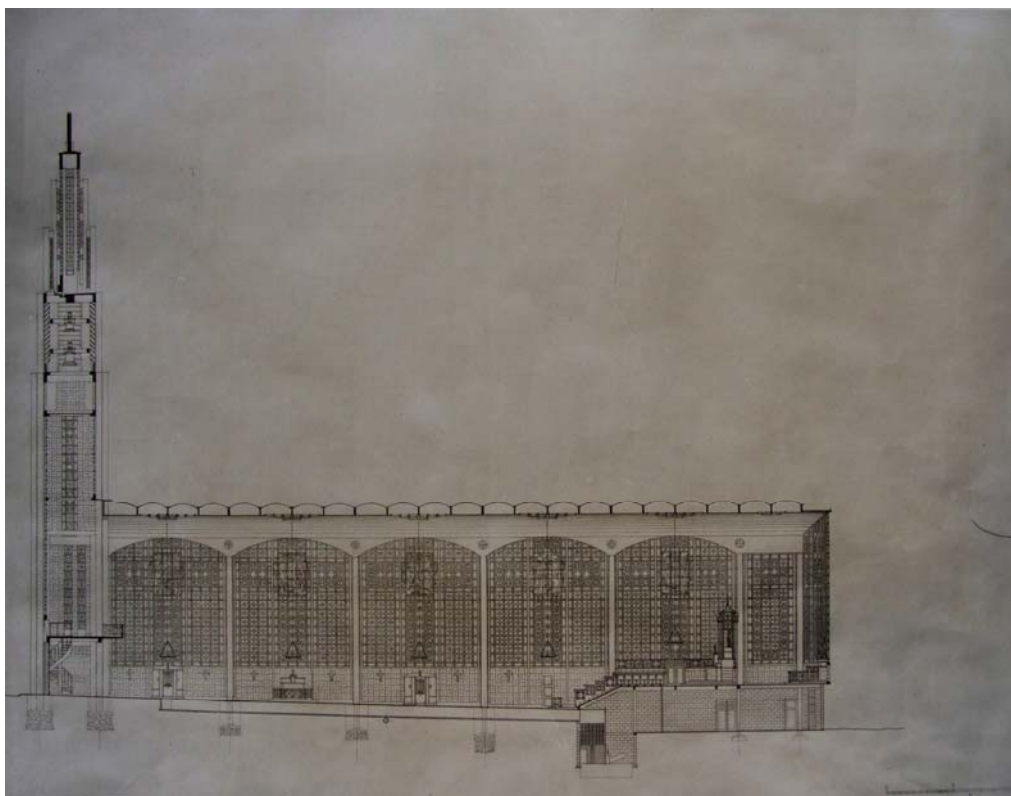
45. Lovecká chata La Saulot, Salbris, 1907, pohled do interiéru s krbem, repro: IFA



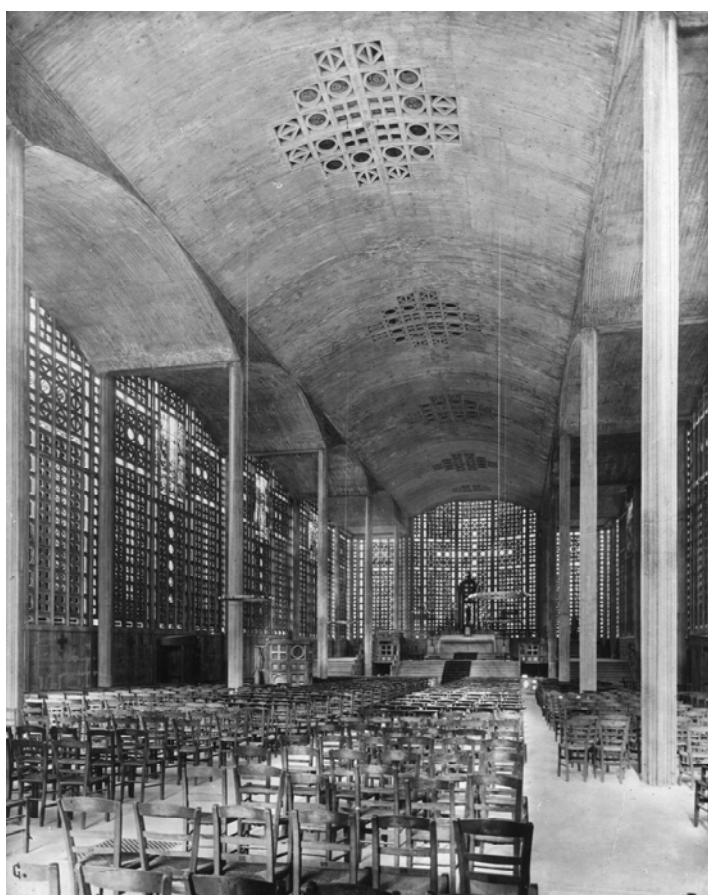
46. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, podélný řez, nedat., repro: IFA



47. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, detail velkého sálu, repro: IFA



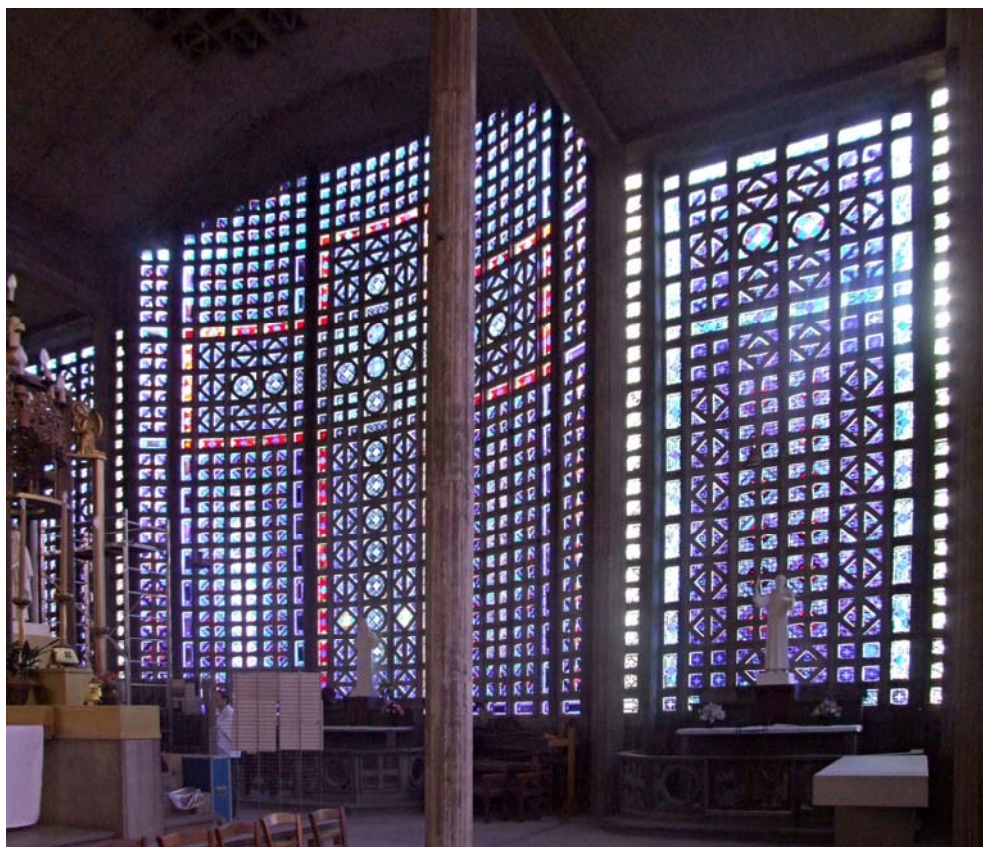
48. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, podélný řez definitivní verze, nedat., repro: IFA



49. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, pohled do interiéru, repro: IFA



50. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, exteriér chóru, repro: IFA



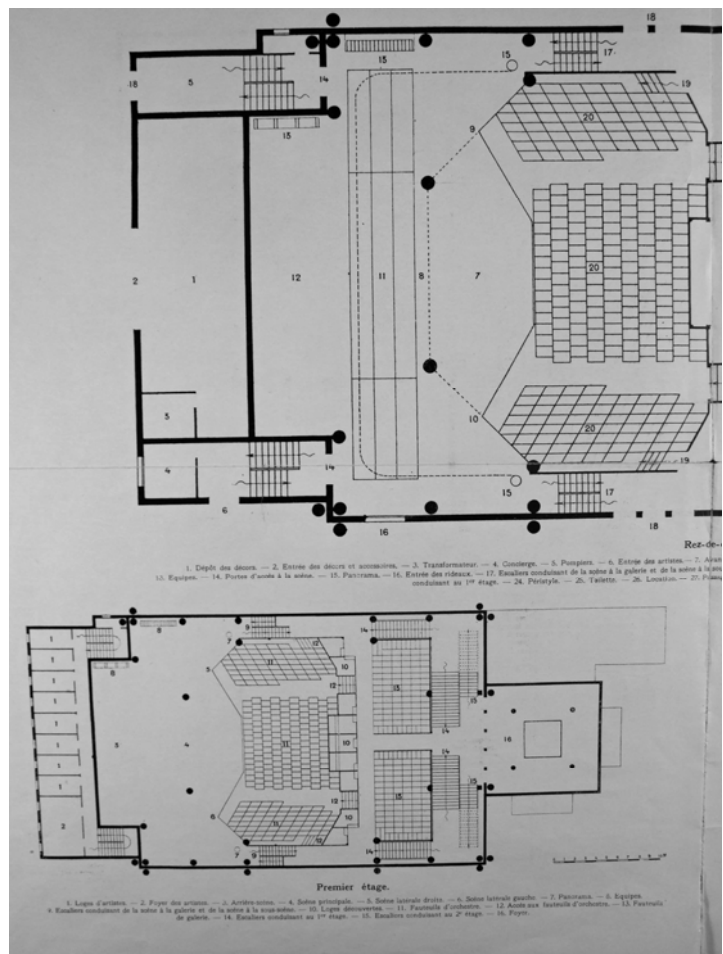
51. Kostel Notre-Dame-de-la-Consolation, Le Raincy, 1922-1923, pohled na betonové mřížový chóru



52. Palais de bois Salonu des Tuileries, Paříž, 1924, repro: IFA



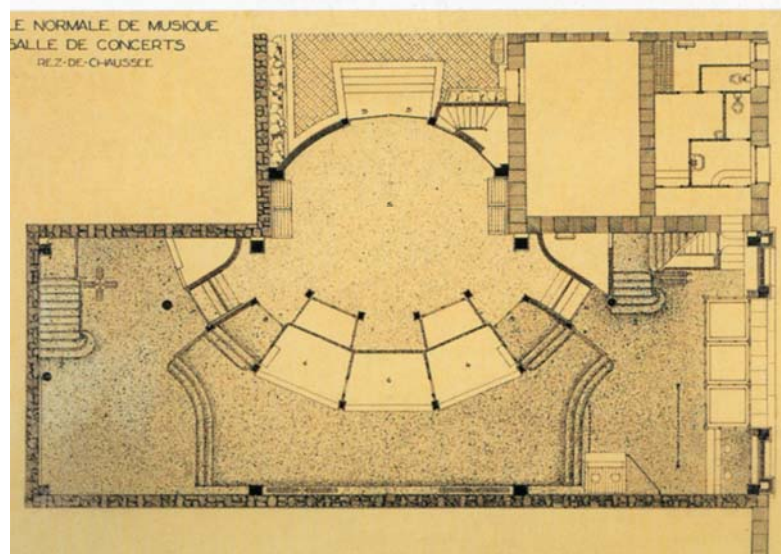
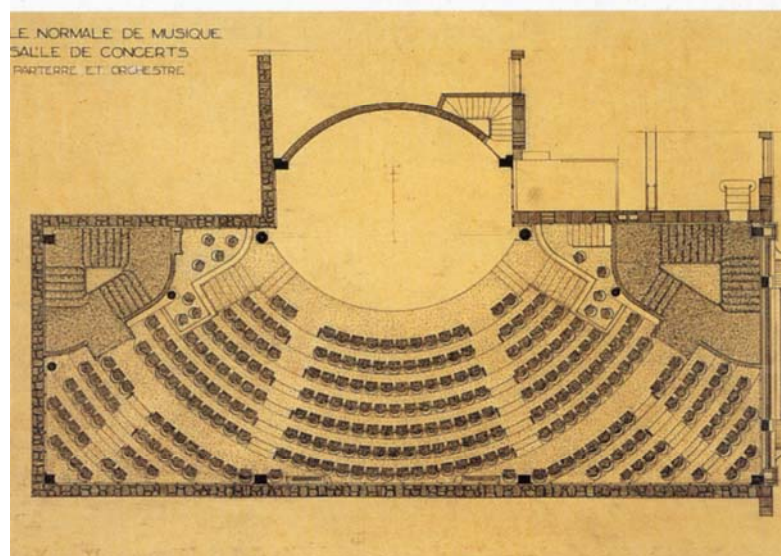
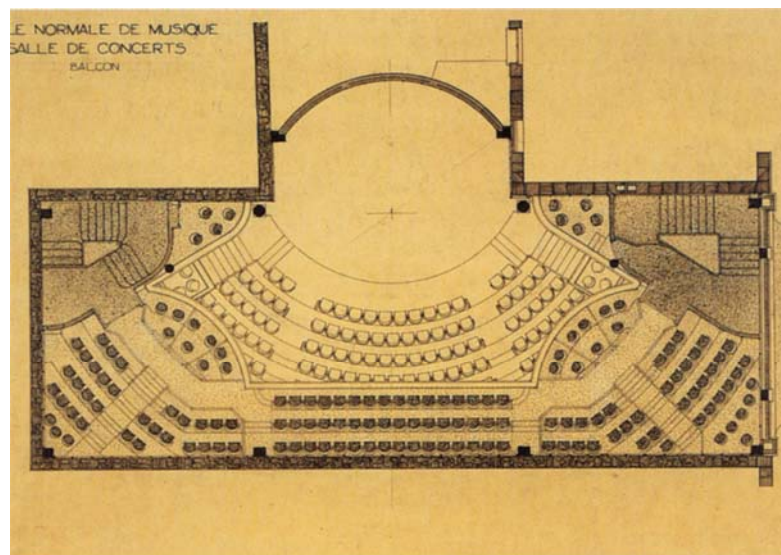
53. Palais de bois Salonu des Tuileries, Paříž, 1924, pohled do interiéru, repro: IFA



54. Divadlo na Výstavě dekorativních umění, Paříž, 1924-1925, půdorys 1. patra, repro: IFA



55. Divadlo na Výstavě dekorativních umění, Paříž, 1924-1925, repro: IFA



56. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929, půdorysy přízemí, parteru a balkónu, nedat., repro: IFA



57. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929, pohled do interiéru, Gilbert Fastnaekens, 2009



58. Cortotův sál, École normale de musique, Paříž, 1928-1929, pohled do interiéru, repro: IFA



59. Gautuv dům, Paříž, 1923, repro: IFA



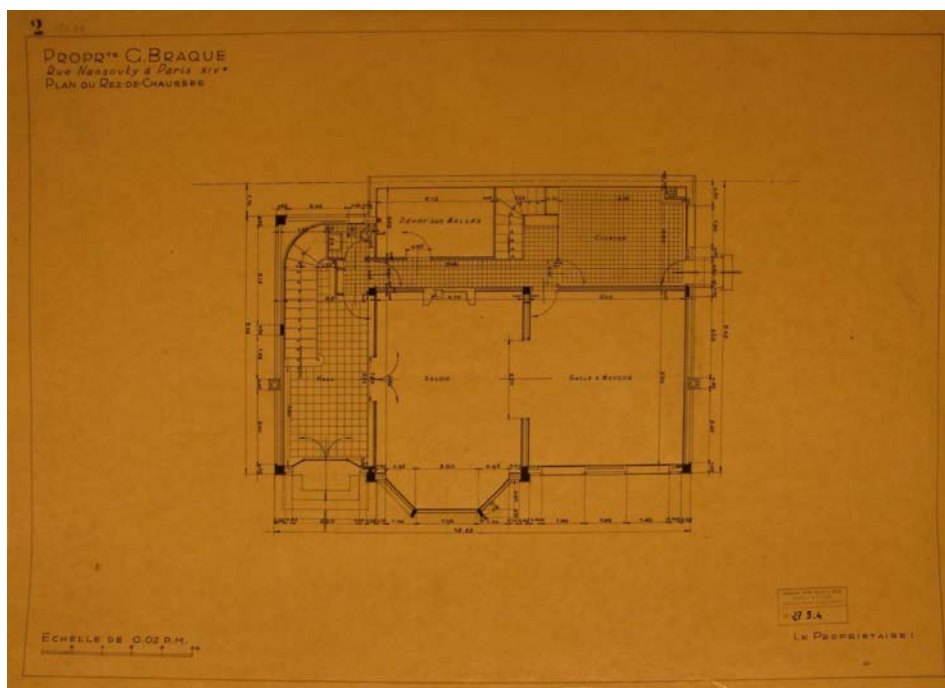
60. Gautuv dům, Paříž, 1923, interiér salonu, repro: IFA



61. Dům-ateliér Adolpha Jean-Marie Mourona, zvaného Cassandre, Versailles, 1925-1927, zahradní průčelí, repro: IFA



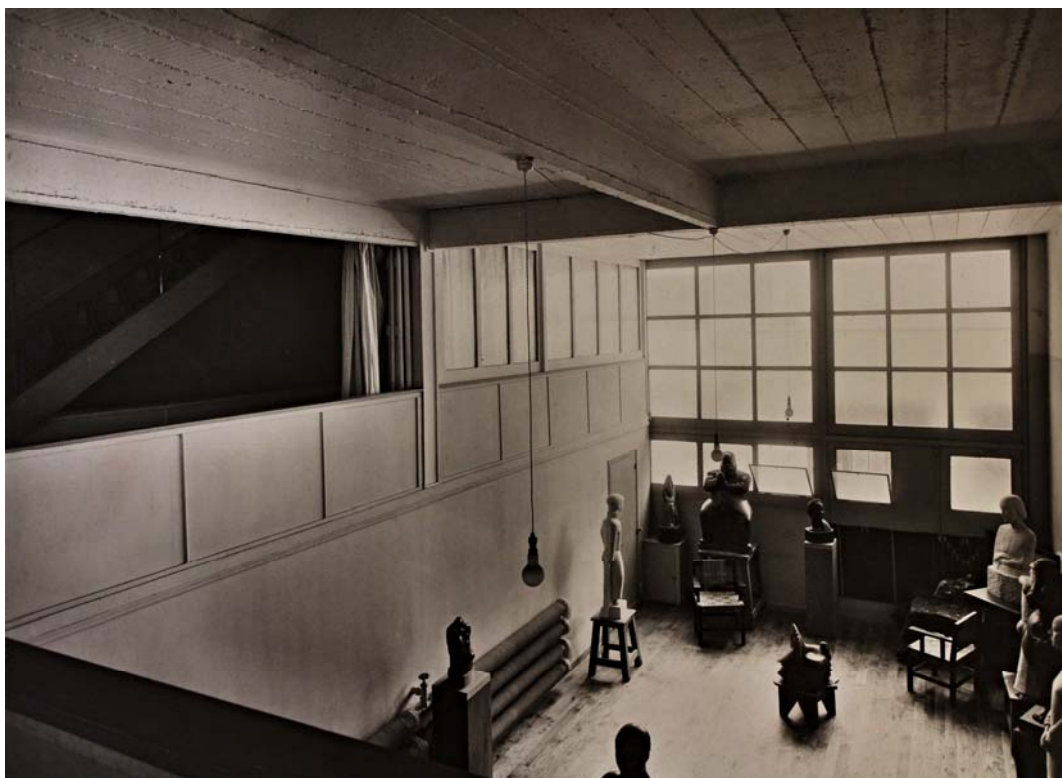
62. Dům-ateliér Adolpha Jean-Marie Mourona, zvaného Cassandre, Versailles, 1925-1927, průhled velkým ateliérem, repro: IFA



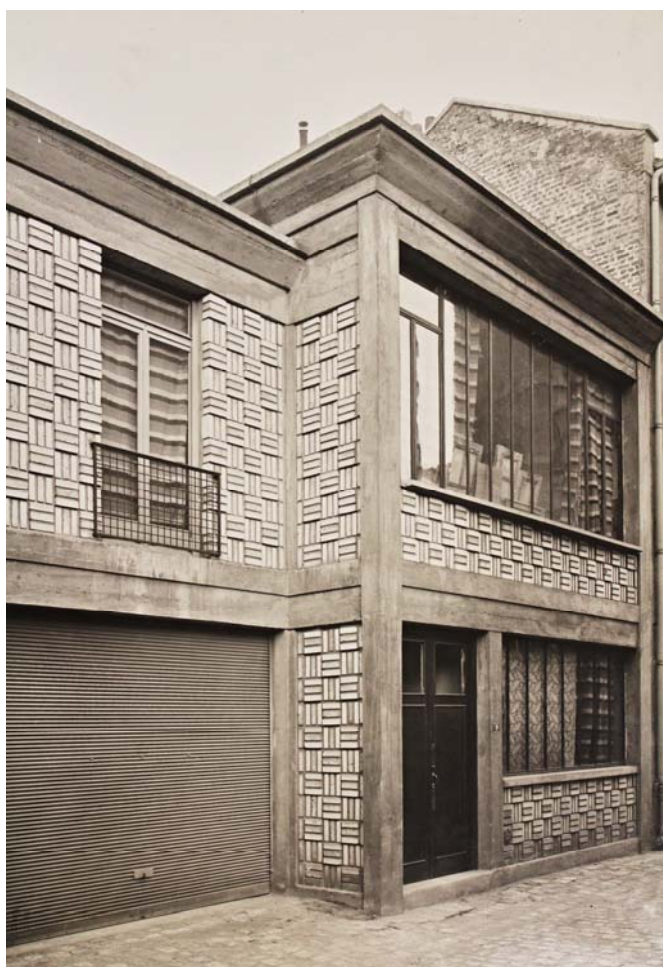
63. Dům-ateliér Georgese Braqua, Paříž, 1927-1930, půdorys přízemí, nedat., repro: IFA



64. Dům-ateliér Georgese Braqua, Paříž, 1927-1930, repro: IFA



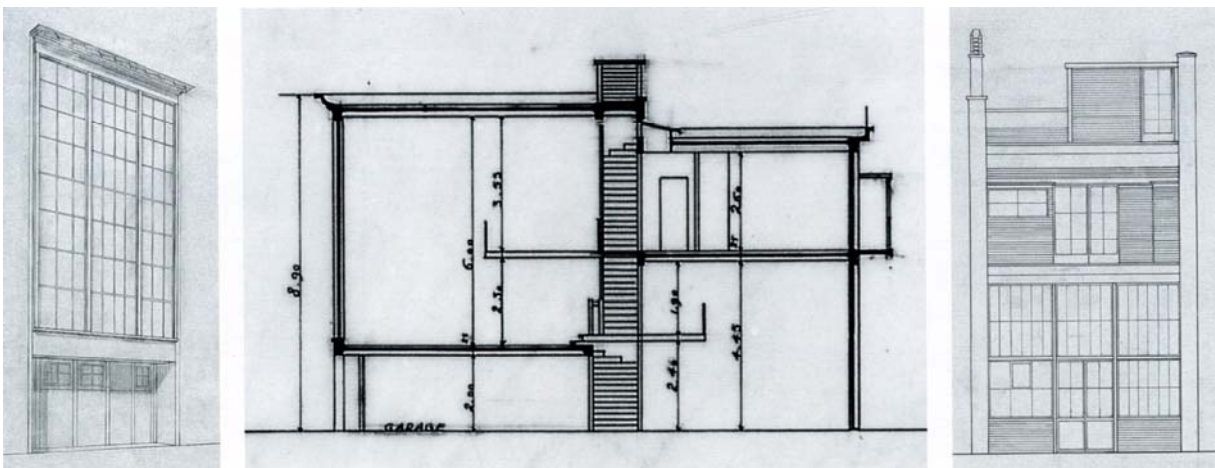
65. Dům-ateliér Chany Orloff, Paříž, 1926-1929, pohled do ateliéru, repro: IFA



66. Dům-ateliér Mely Mutter, Paříž, 1927-1928, repro: IFA



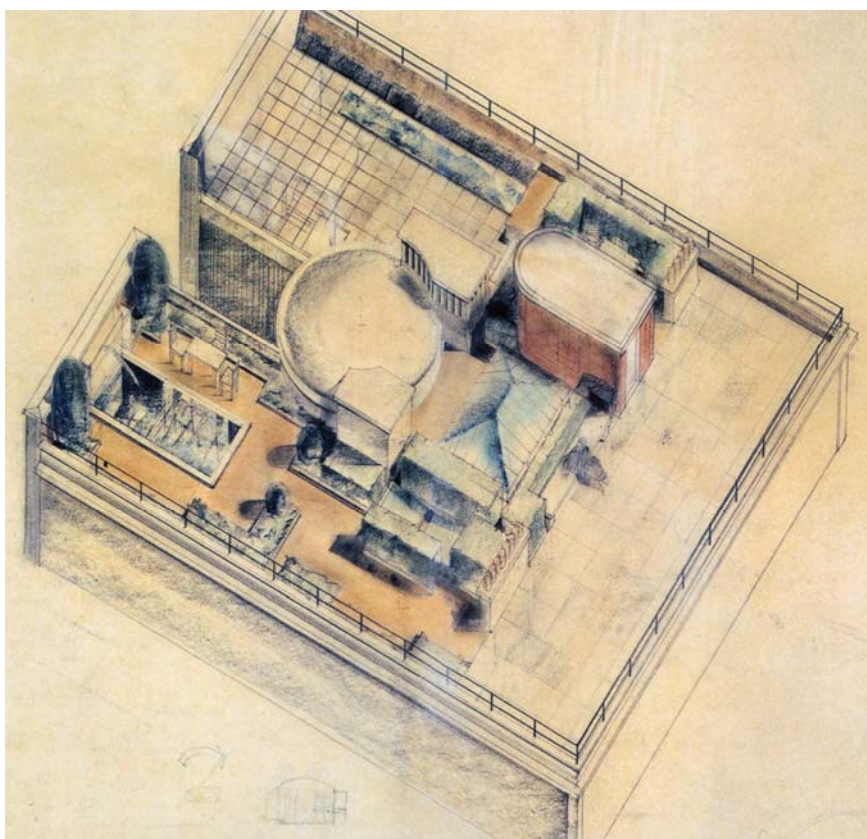
67. Dům-ateliér Dory Gordine, Boulogne Billancourt, 1928-1929



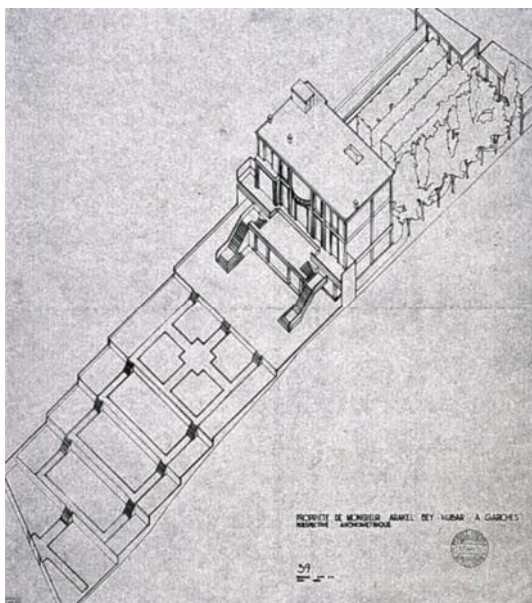
68. Projekt domu-ateliéru Marguerite Huré, Boulogne Billancourt, 1929-1931, fasáda do ulice, podélný řez a dvorní fasáda, nedat., repro: IFA



69. Dům Aghion, Alexandrie, 1926-1927, repro: IFA



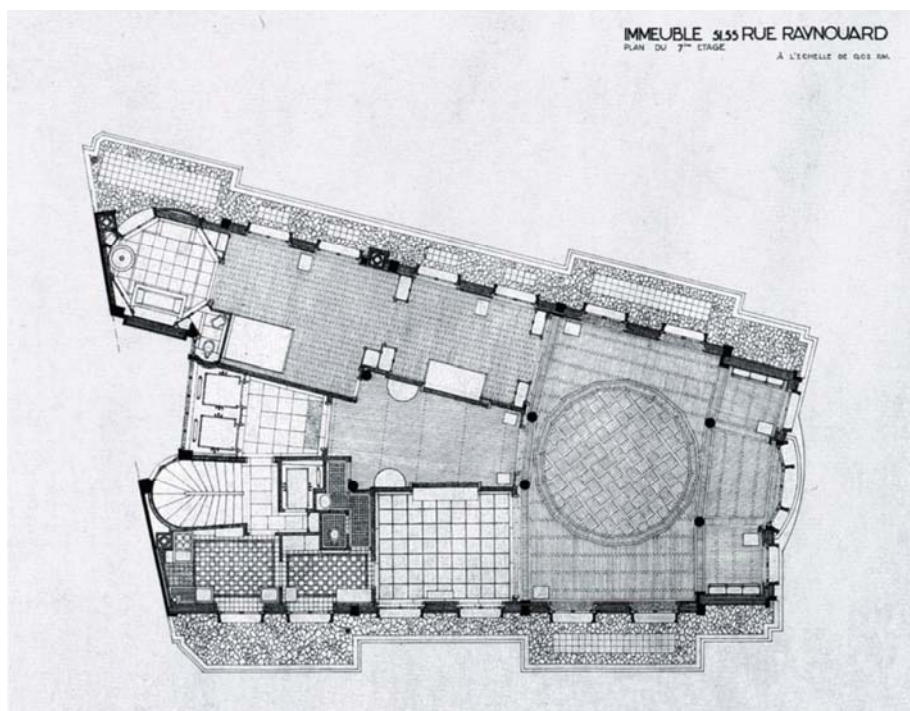
70. Dům Morice Langeho, Paříž, 1929-1932, vzdušná perspektiva střešní terasy, nedatováno, repro: IFA



71. Vila Arakel Nubar Beye, Garches, 1930-1932, vzdušná perspektiva, 12.6. 1930, repro: IFA



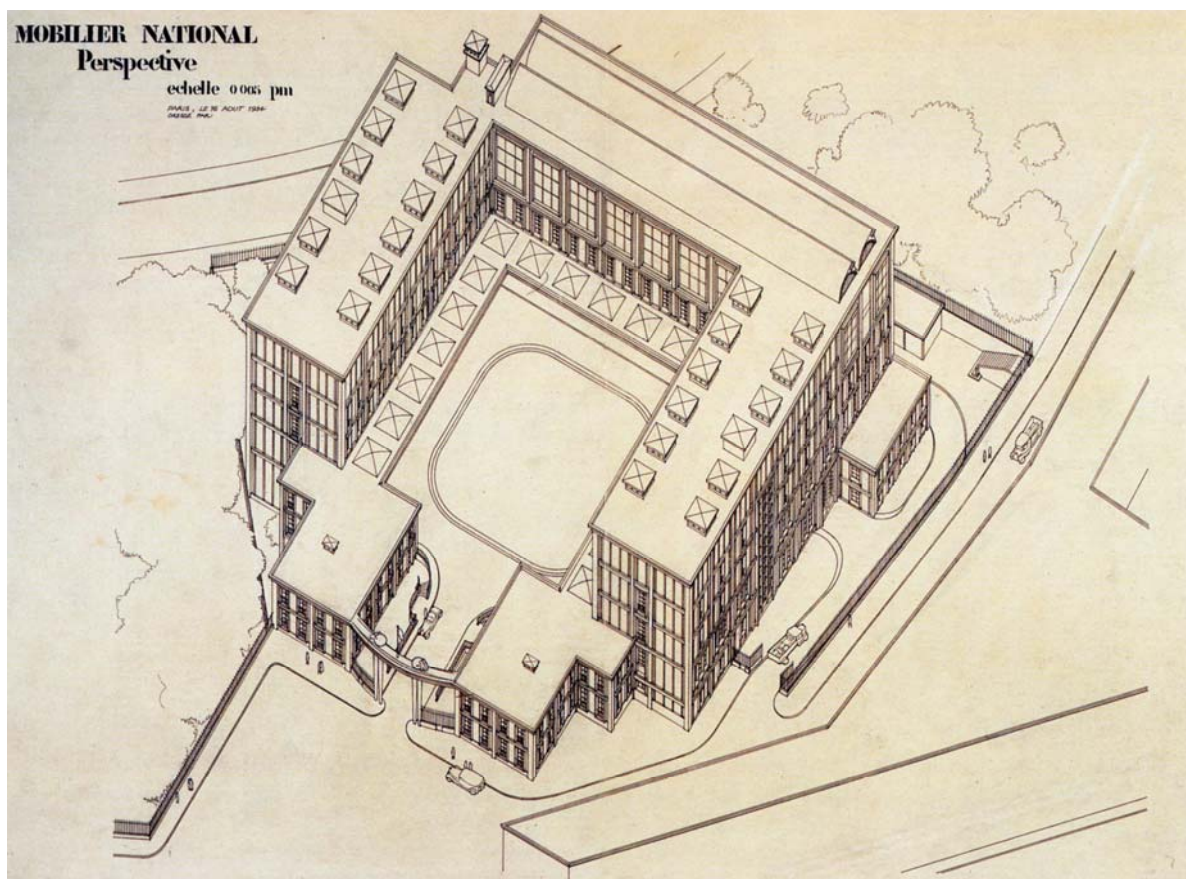
72. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932



73. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932, půdorys 7. patra – byt Augusta Perreta, nedatováno, repro: IFA



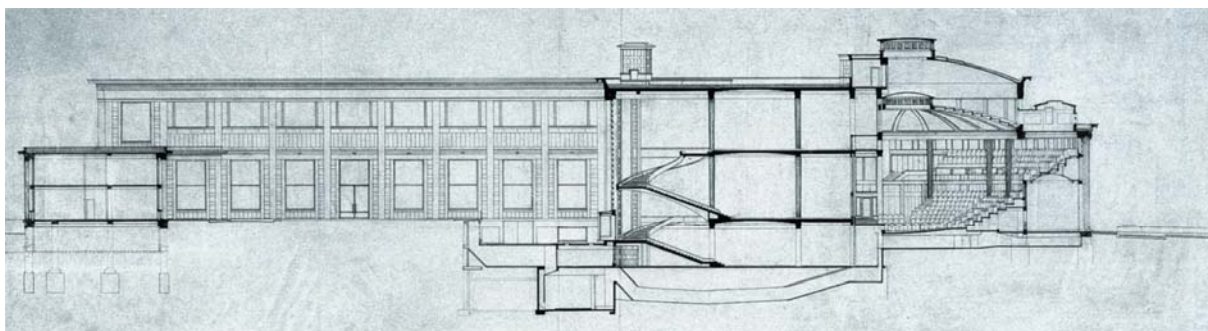
74. Budova se sídlem firmy bratří Perretů v ulici Raynouard, Paříž, 1929-1932, byt Augusta Perreta, repro: IFA



75. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž, 1934-1936, vzdušná perspektiva, 16.8. 1934, repro: IFA



76. Garde-meuble du Mobilier National, Paříž, 1934-1936, pohled ke vstupní bráně, repro: IFA



77. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948, řez v ose rotundy, nedat., repro: IFA



78. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948, schodiště

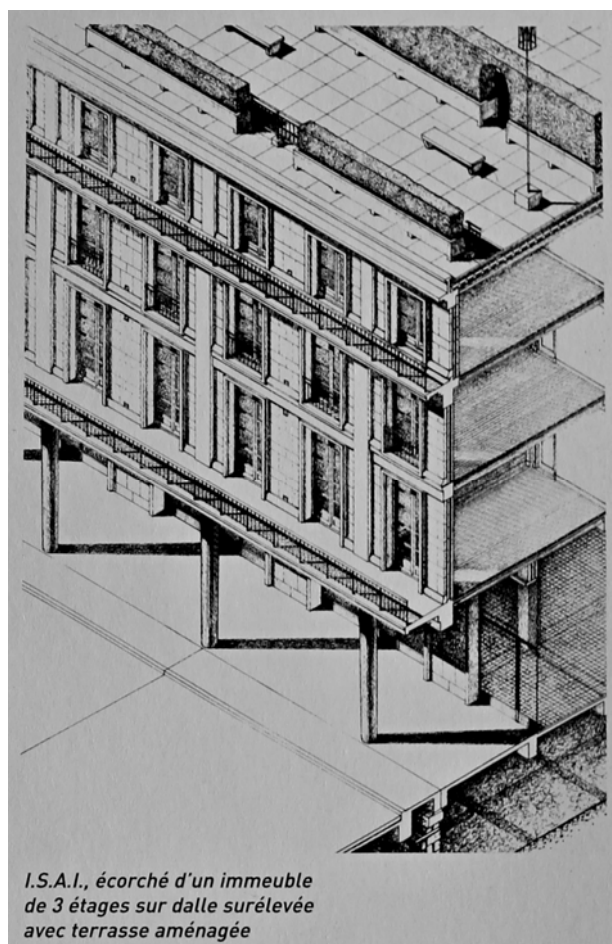


79. Le Havre po bombardování 1944, převzato z *Les Bâisseurs. L'album de la reconstruction du Havre*, 2003



Visite des chantiers
le 27 septembre 1947
De gauche à droite, Le Soudier
(de dos), Du Pasquier, Le Donné,
Poirrier, Perret, x, Lagneau,
Gastaldi, Tournant

80. Členové Ateliéru pro rekonstrukci Le Havru, převzato z *Les Bâisseurs. L'album de la reconstruction du Havre*, 2003



81. Rekonstrukce Le Havru, 1945-1955, axonometrie domu na vyvýšené desce, nedatováno, repro: IFA



82. Le Havre, Boulevard de Strassbourg s průhledem k radnici, 1945-1958

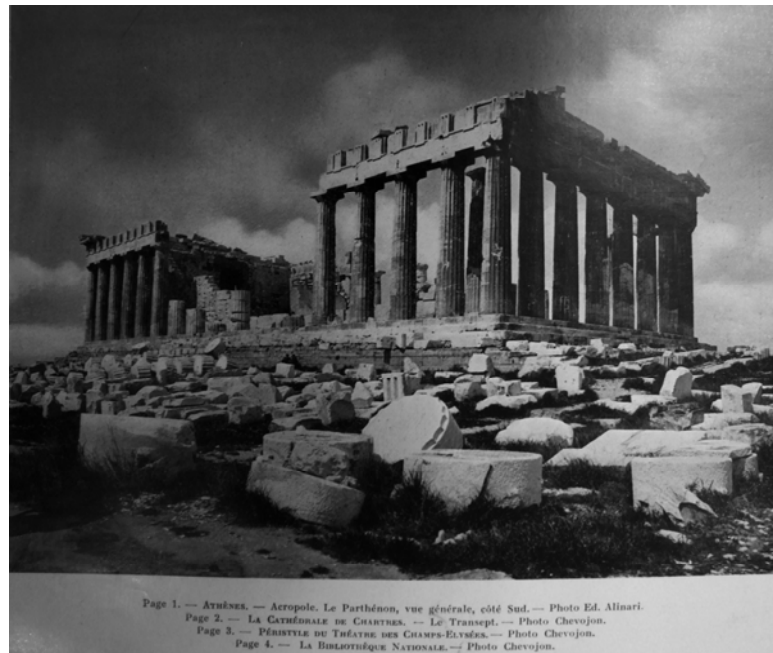


83. Le Havre, Avenue Foch, 1947-1954

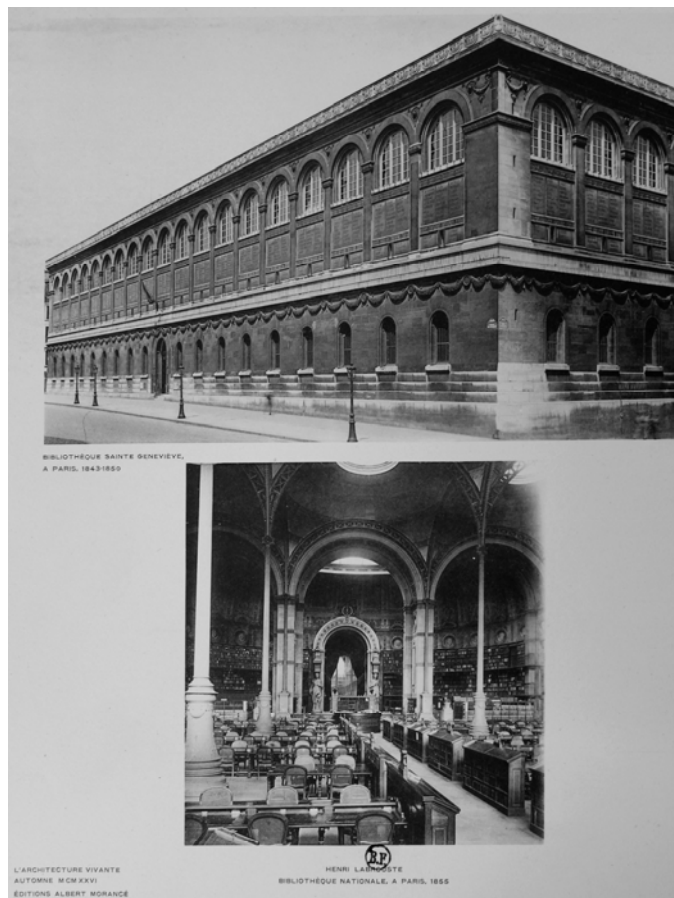


84. Kostel Sv. Josefa, Le Havre, 1951-1954

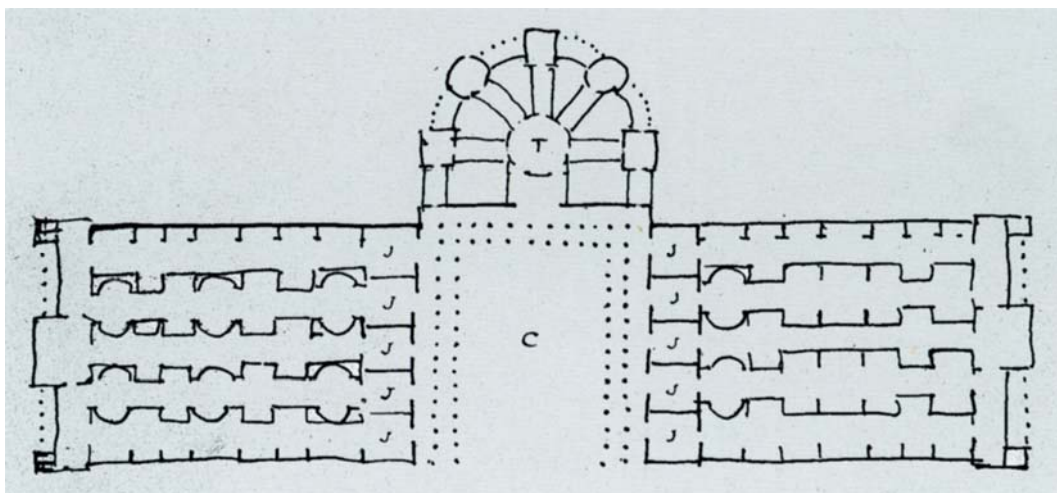
Poslední „traktátista“



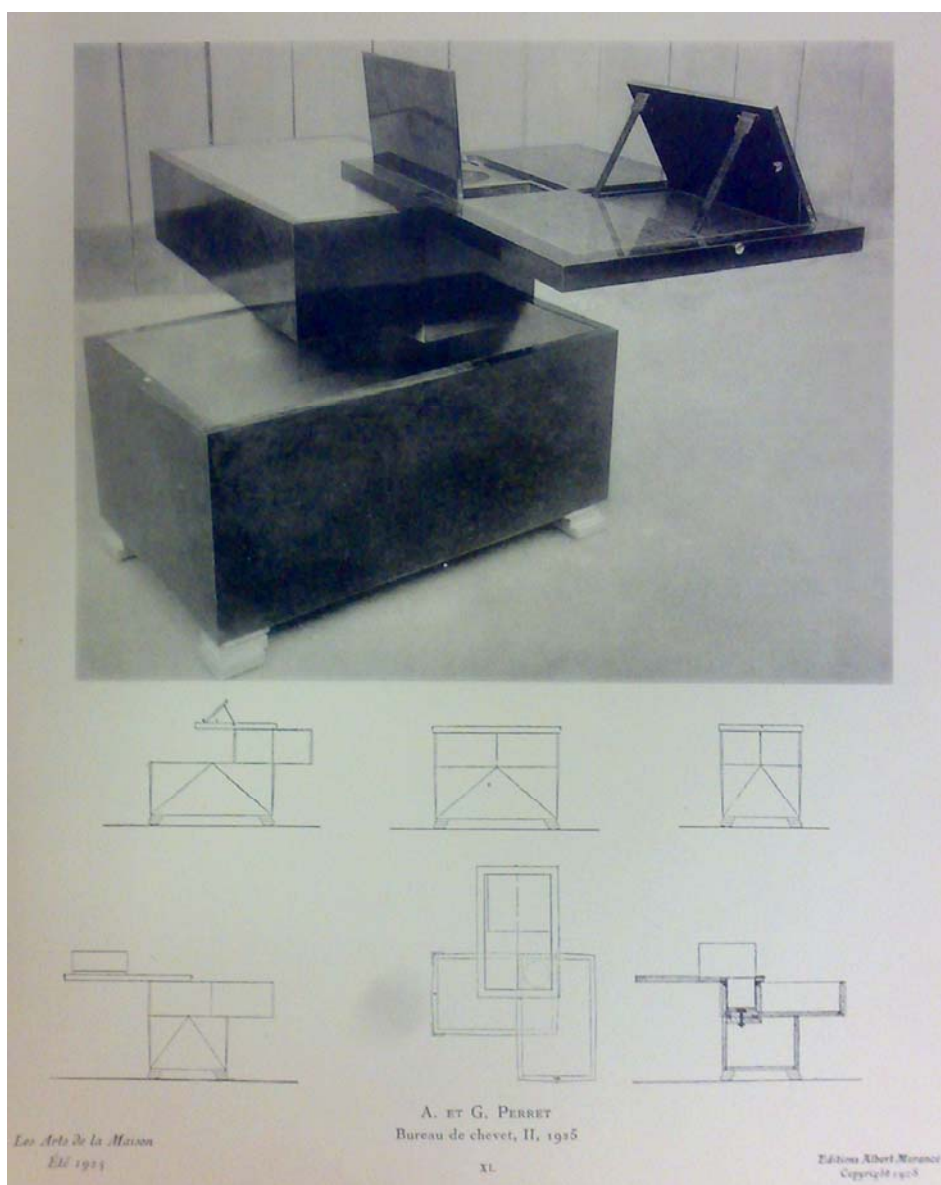
85. Parthénon, fotografie ze souboru čtyř reprodukcí, doprovázející text přednášky Augusta Perreta *L'Architecture*, publikovaný v *Revue d'art et d'esthétique*, č. 6. 1935



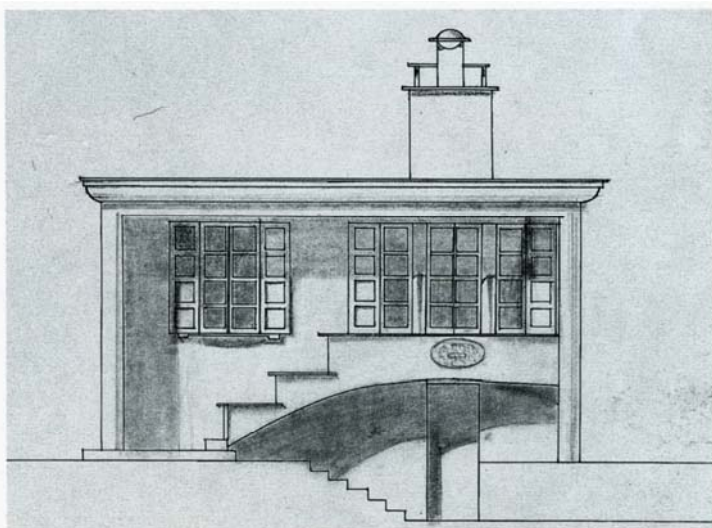
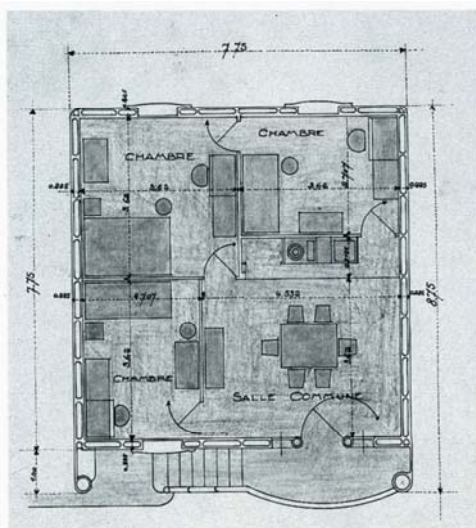
86. Henri Labrouste, Bibliothèque Sainte Geneviève a Bibliothèque nationale, převzato z *L'Architecture vivante*, podzim 1926, s. 2



87. Náčrt půdorysu ideálního muzea, publikováno in: *Museum* 1929, č. 12



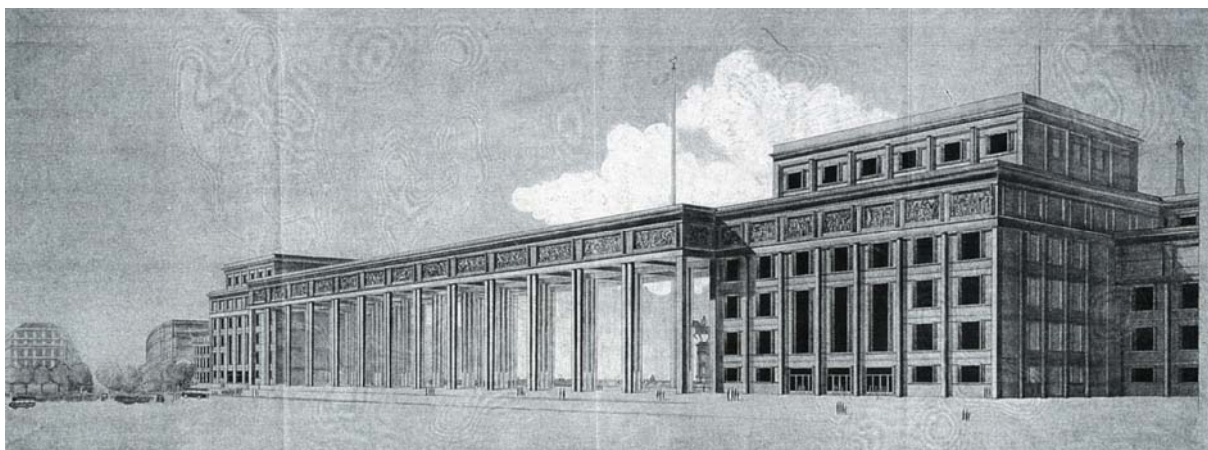
88. Multifunkční pracovní stůl k posteli se schémata možných poloh, 1925, převzato z *Les arts de la Maison*, léto 1925, obr. příloha XI.



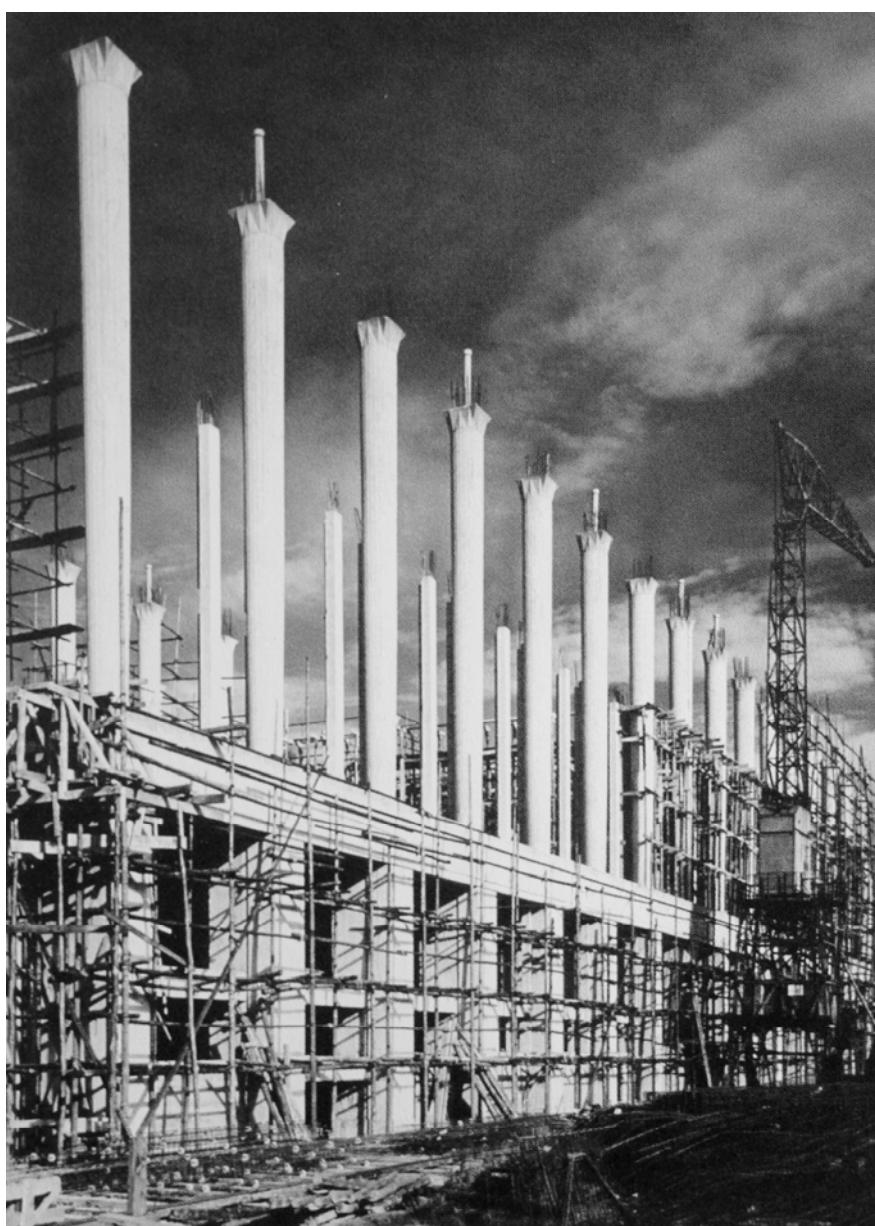
89. Séριοvý dům, půdorys a fasáda, publikováno v *L'Esprit Nouveau*, č. 13, 1921



90. Divadlo na Champs-Élysées, Paříž, 1910-1913, sloupy ukončené jednoduchým krožkem, repro: IFA



91. Soutěžní projekt na palác Chaillot, 1933, celková perspektiva, nedatováno, repro: IFA



92. Muzeum Veřejných prací, Paříž, 1936-1948, fotografie z výstavby, repro: IFA



a



b

93. Le Havre, varianty perretovského sloupu městského parteru, a, b



94. Pávilon nakladatelství Alberta Lévyho, Paříž 1925, repro: IFA

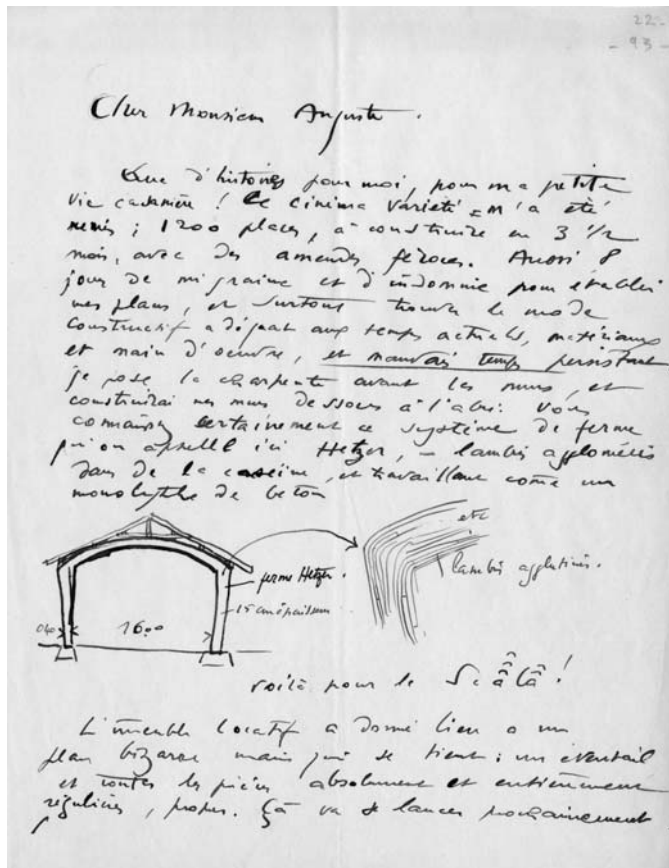


95. Charles Imbert, náčrt věžového města Augusta Perreta, (1924), repro: IFA

Auguste Perret a Le Corbusier



96. Le Corbusier, 20. léta, repro: FLC



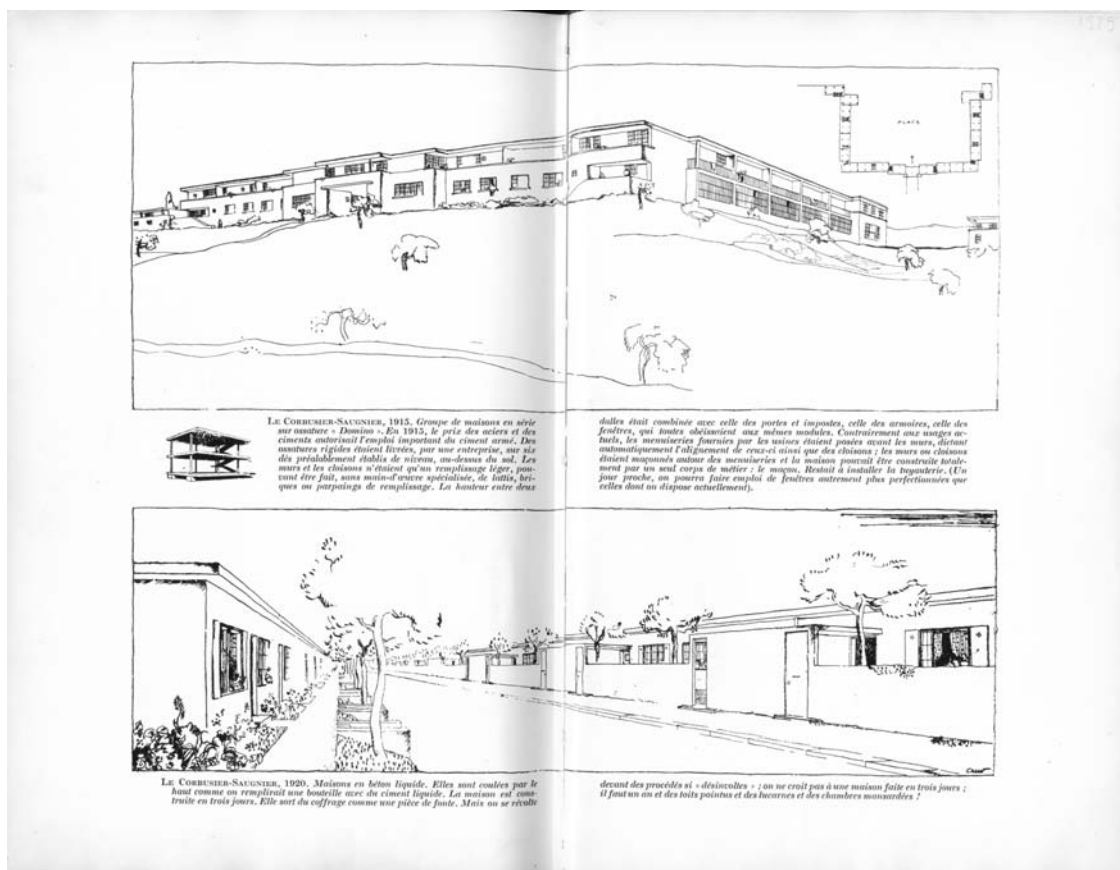
97. Strana 1 a 2 z dopisu Le Corbusiera Augustu Perretovi, 21.7. 1916, repro: IFA



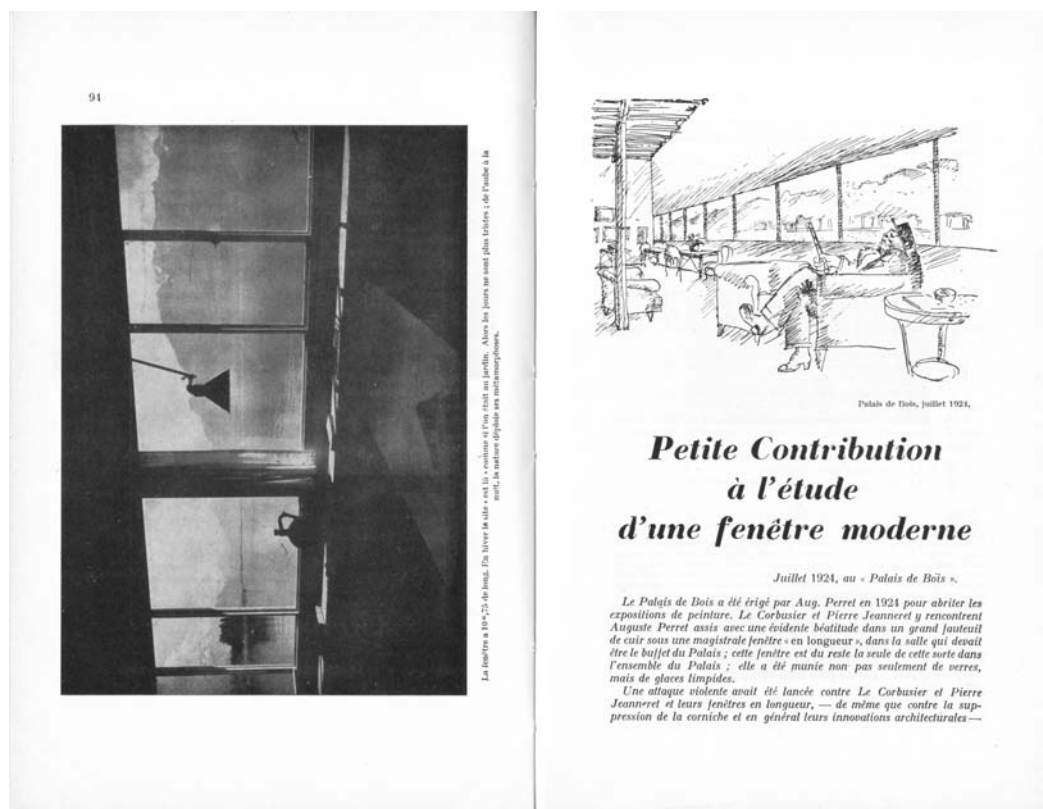
98. Le Corbusier, uliční fasáda Schwobova domu, 1916, repro: FLC



99. Le Corbusier, Kino Scala, 1915, repro: FLC



100. Le Corbusier, reprodukce dvou studií projektu Troyes se schématem systému Dom-ino, dvojstrana z *l'Esprit Nouveau* č. 13, prosinec 1921



101. Le Corbusier, interiér vily Le Lac a kresba Augusta Perreta v Palais de Bois, dvojstrana z *Almanach d'Architecture Moderne*, 1926, s. 94-95



102. Le Corbusier, Dům Amedée Ozenfanta, 1922, interiér ateliéru, převzato z *L'Amour de l'Art* 1929, č. 4, s. 120

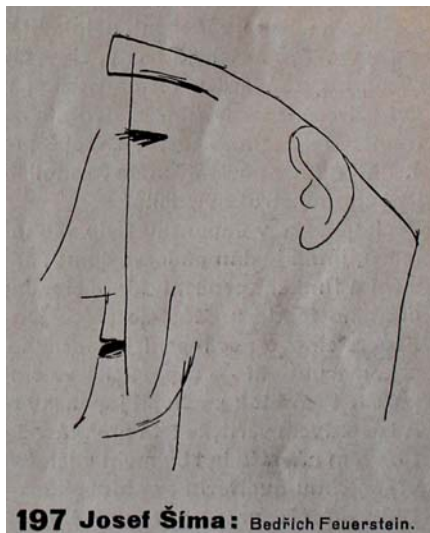


103. Společná fotografie Le Corbusiera, Roberta Mallet-Stevensa a Augusta Perreta, konec 30. let, repro: IFA

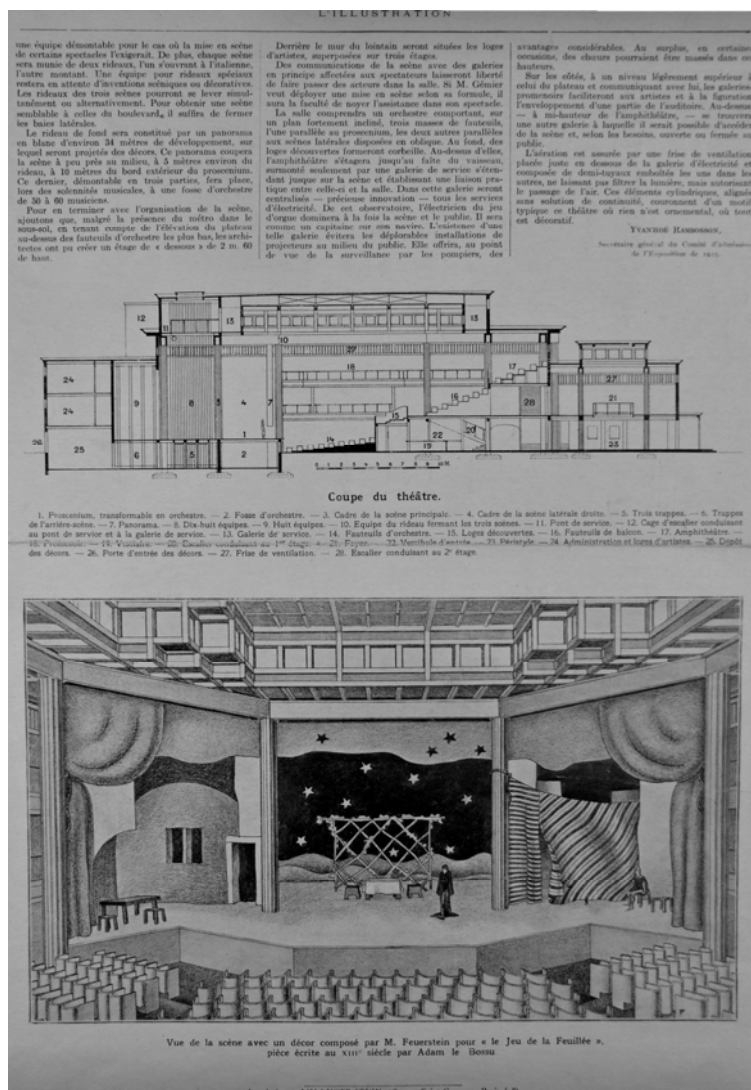
Reflexe osobnosti a díla Augusta Perreta v českých zemích



104. Auguste Perret v Prager Presse, 31.8. 1924, výstřižek z alba č. 3, repro:
IFA



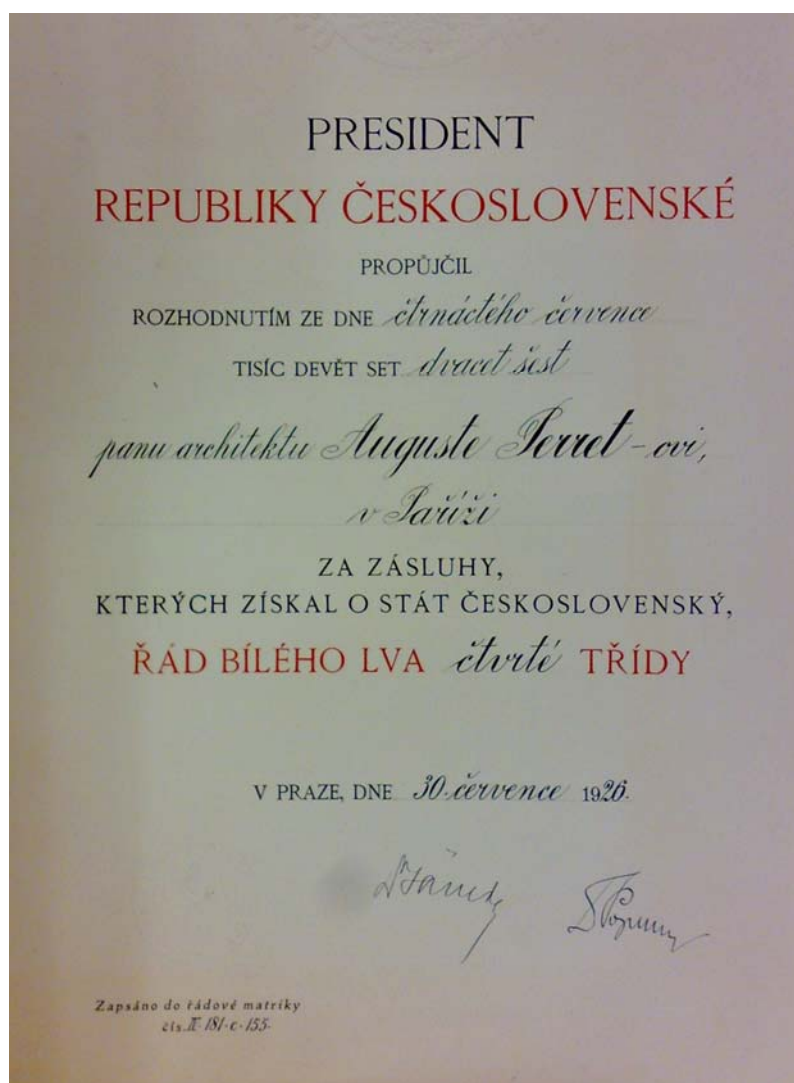
105. Josef Šíma, Karikatura Bedřicha Feuersteina, převzato z časopisu *Stavba* XIII, 1936, č. 6, s. 93



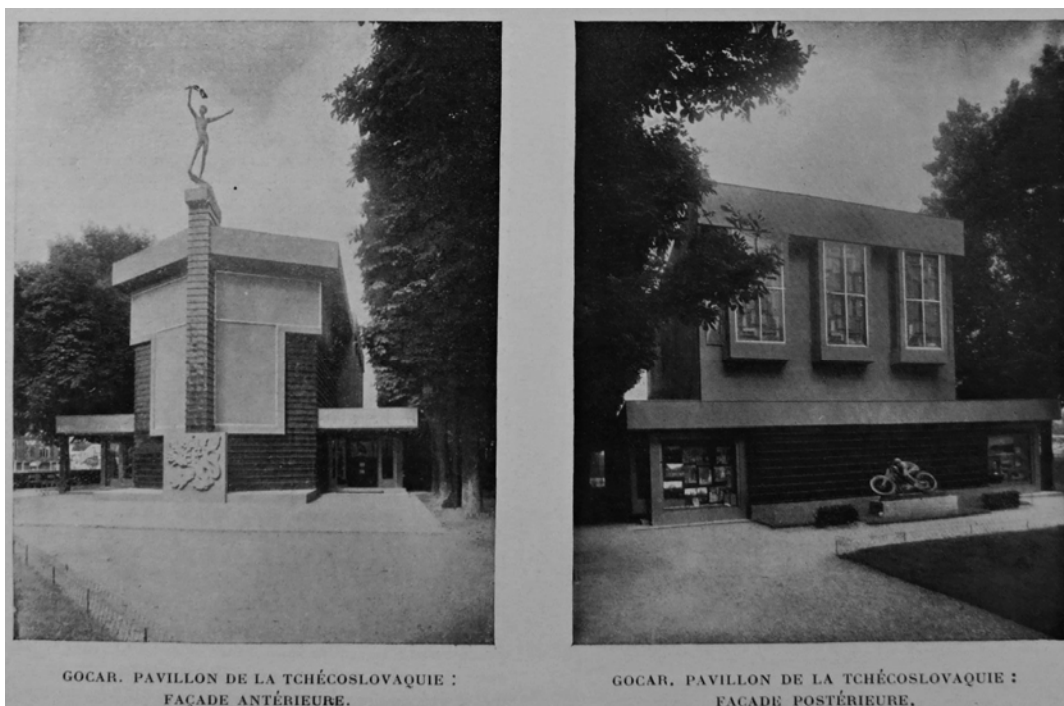
106. Bedřich Feuerstein, návrh scény pro *Le Jeu de la Feuillée* pro divadlo na Výstavě dekorativního umění a řez divadlem, stránka z časopisu *Illustration* CLXV, 3.1. 1925, s.16



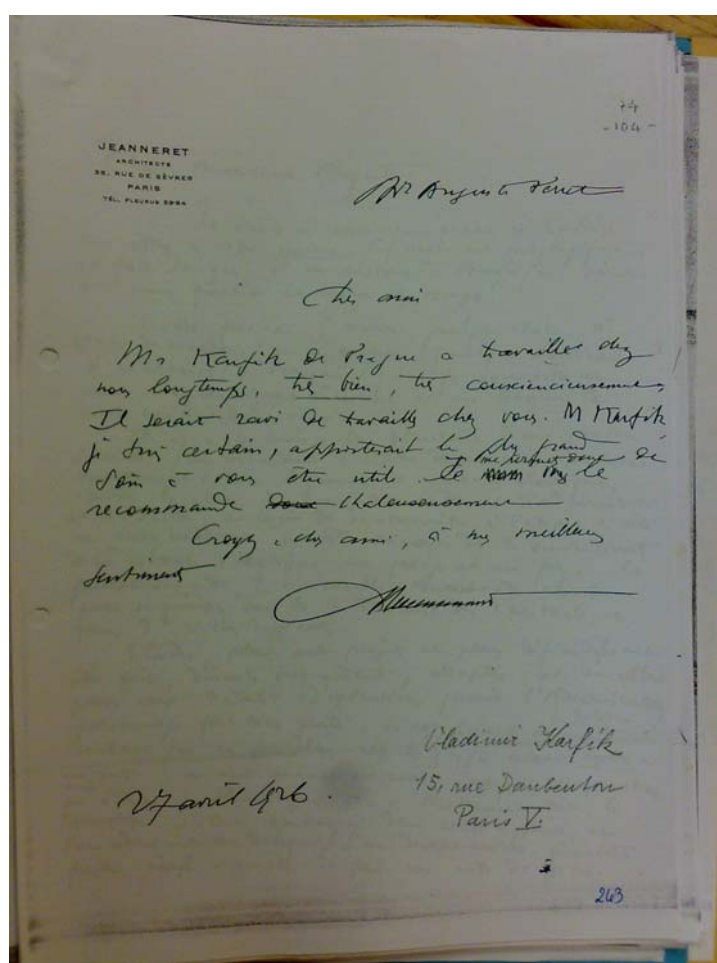
107. Bedřich Feuerstein, scéna z inscenace Jaroslava Vrchlického *Láska a smrt* adaptovaná pro divadlo na Výstavě dekorativního umění, repro: IFA



108. Řád bílého lva IV. třídy, 1926, repro IFA



109. Josef Gočár, Československý pavilon na Výstavě dekorativního umění, Paříž, 1924-1925, převzato z *L'Amour de l'Art* VI, 1925, č. 8, s. 293



110. Doporučující dopis Le Corbusiera Augustu Perretovi pro Vladimíra Karfíka, repro: IFA



111. Auguste Perret s primátorem Karlem Baxou na III. kongres RIA - Réunion internationale d'architecture v Praze 1935, převzato z *Compte-rendu de la troisième Réunion internationale d'architectes, Europe centrale, september 1935*



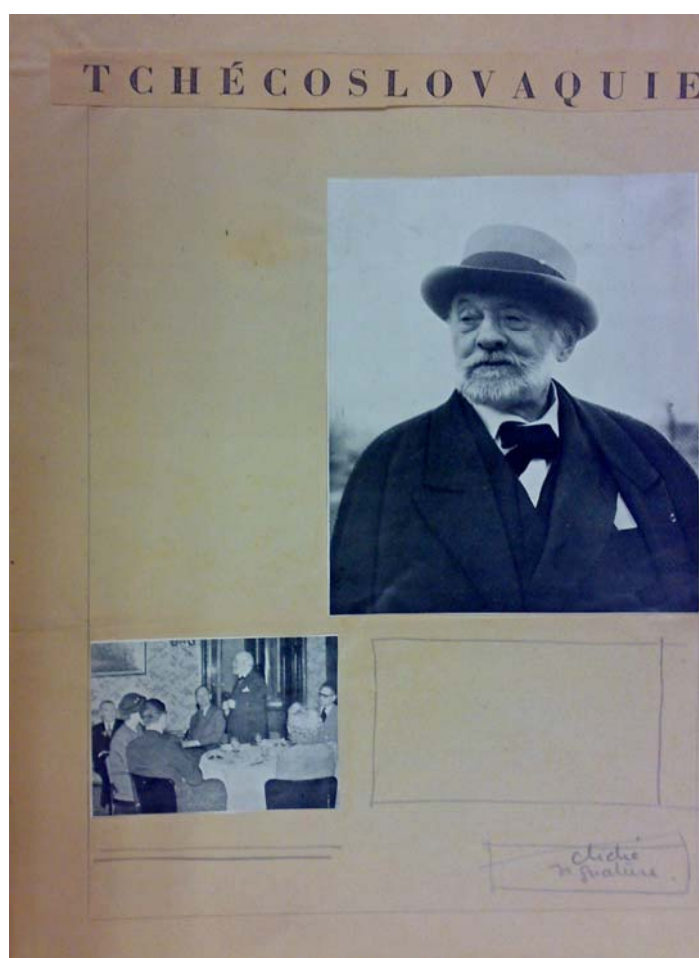
a

b

112. III. kongres RIA v dobovém tisku, a, b, novinové výstřížky z fondu bratří Perretů v IFA



113. August Perret a André Le Donné na debatn m ve eru v Národním klubu v Praze, 27. 11.1947, novinov y v st r  ek z fondu bratrů Perretů v IFA



114. Makulatura titulní stránky speciálního čísle časopisu *Technique et architecture* věnovaného Československu, repro: IFA



115. Auguste Perret s českými architekty ve Zlíně, 1947, repro: IFA

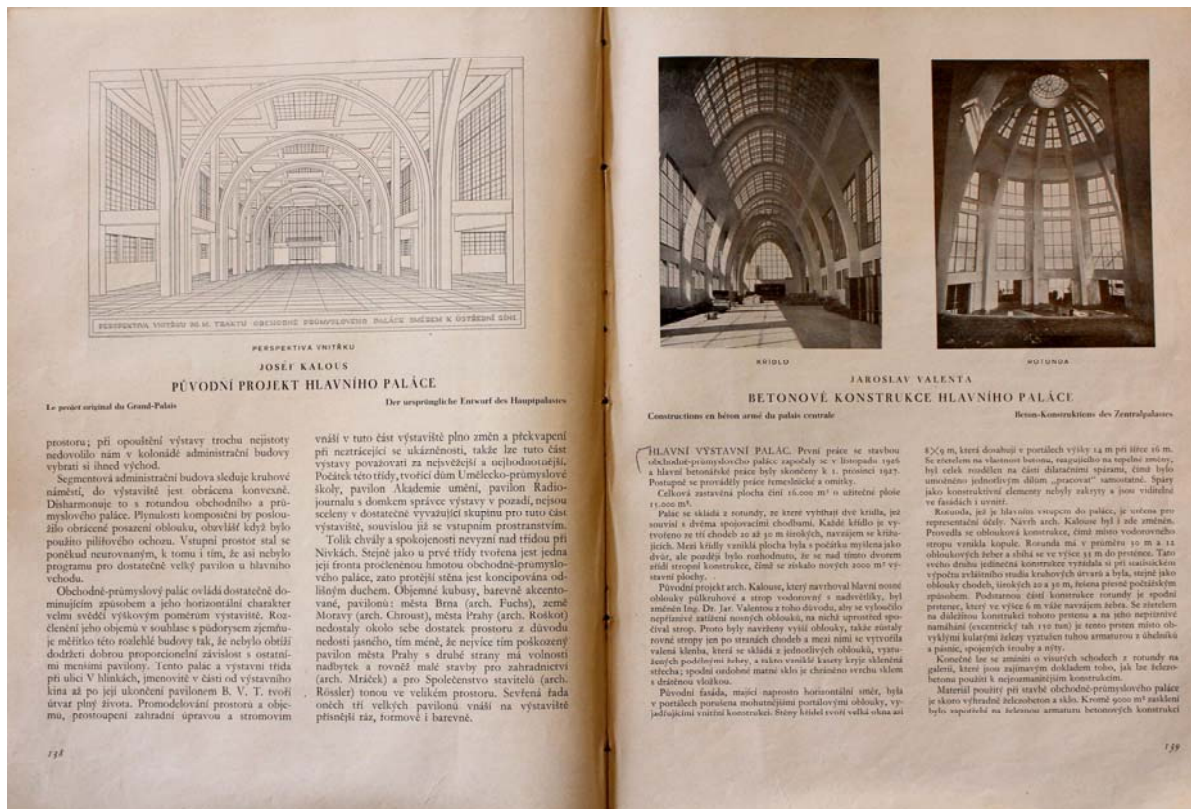


116. Auguste Perret ve Zlíně, 1947, repro: IFA

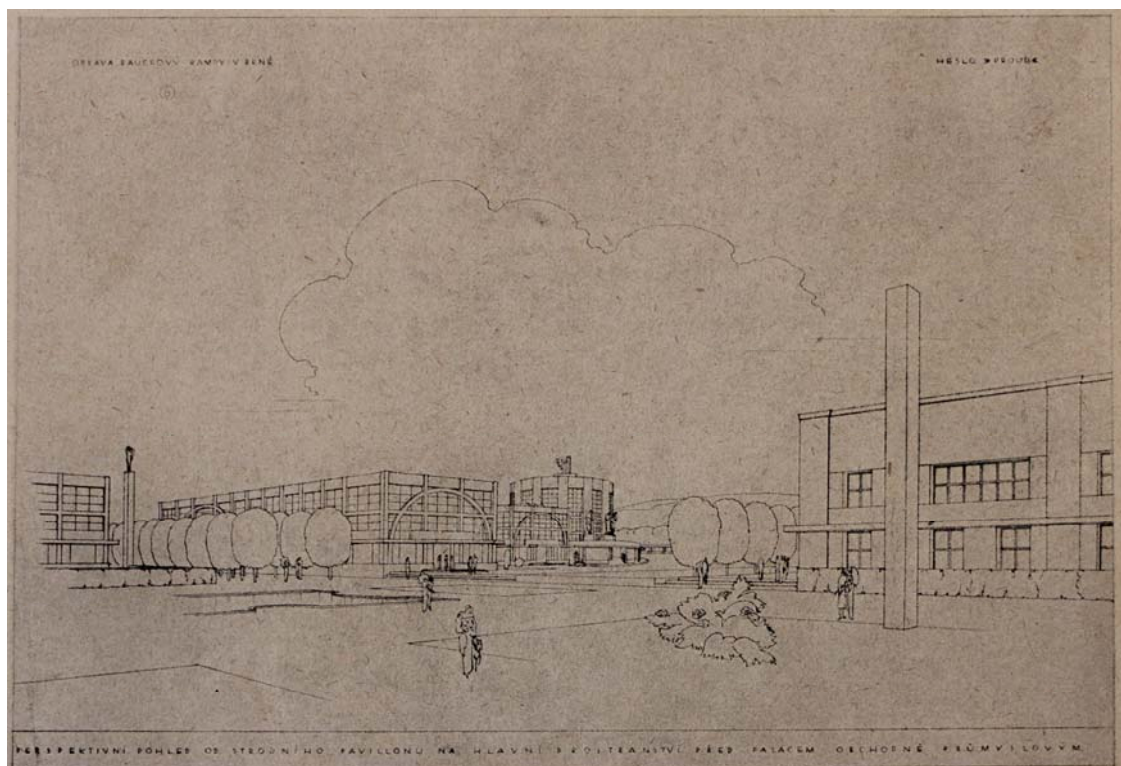


117. Auguste Perret s českými architekty ve Zlíně, 1947, repro: IFA

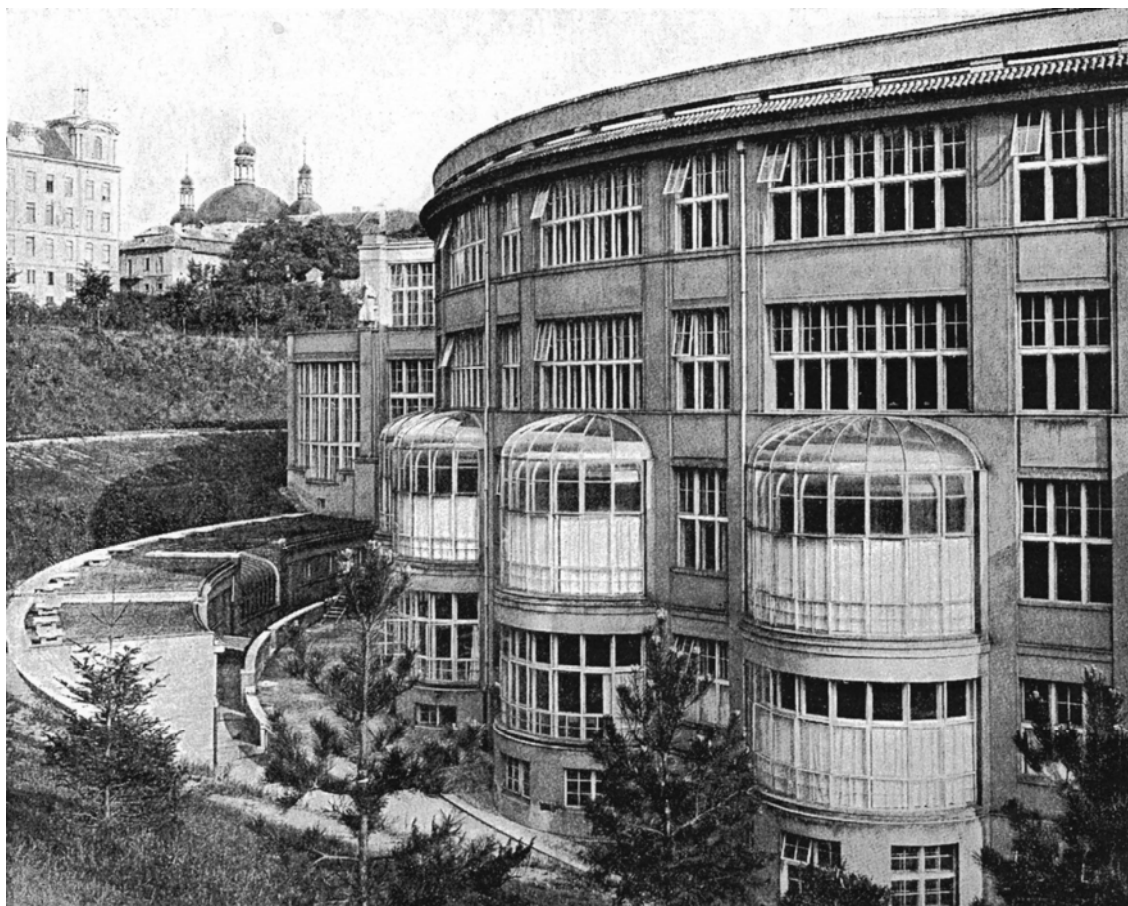
Ozvěny v české architektuře



118. Josef Kalous, projekt pro Výstavu soudobé kultury, převzato z časopisu *Stavitel* IX, 1928, s. 138



119. Josef Kalous, projekt pro Výstavu soudobé kultury, převzato z časopisu *Stavitel* IX, 1928, s. 136



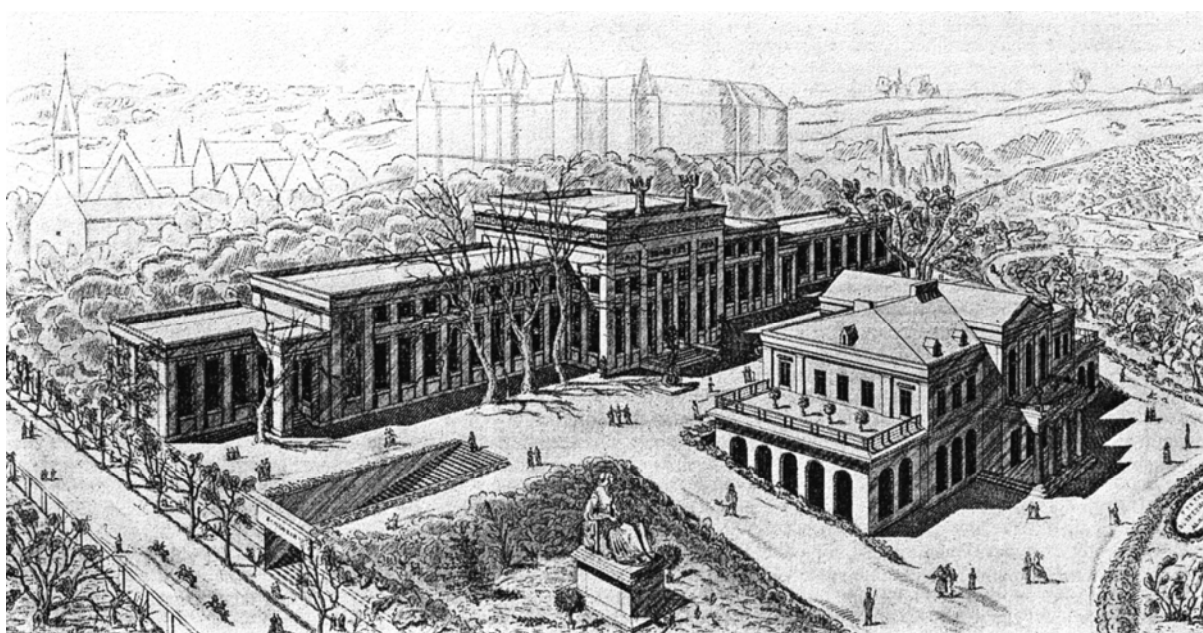
120. Alois Špalek, Hlavový ústav, dvorní křídlo, 1913-1921, převzato z časopisu *Stavba I*, 1922, s. 4



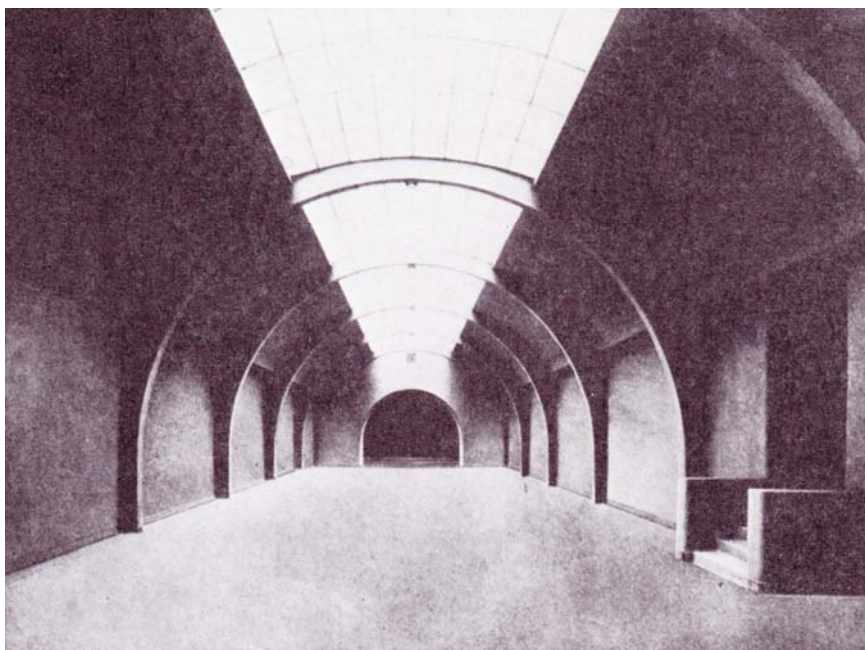
121. François Le Coeur, Hôtel des Postes, Remeš, 1922



122. Jaroslav Rössler, Projekt budovy Úrazové pojišťovny v Praze, 1926, převzato z časopisu *Styl* VIII., 1927-1928, s. 16



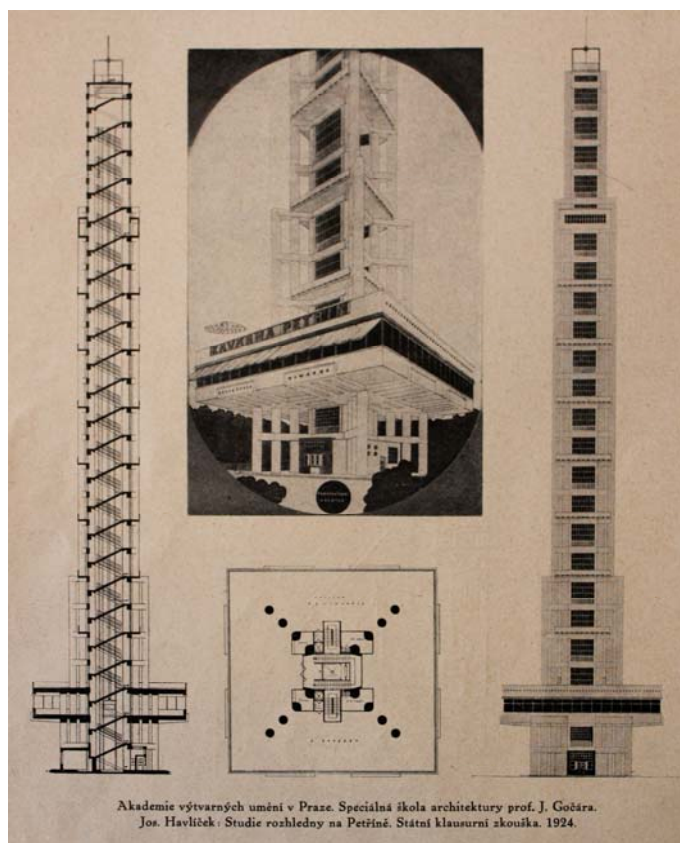
123. Alois Metelák, Návrh národopisného muzea v Kinského zahradě, převzato z časopisu *Stavitel* II, 1921, s. 128



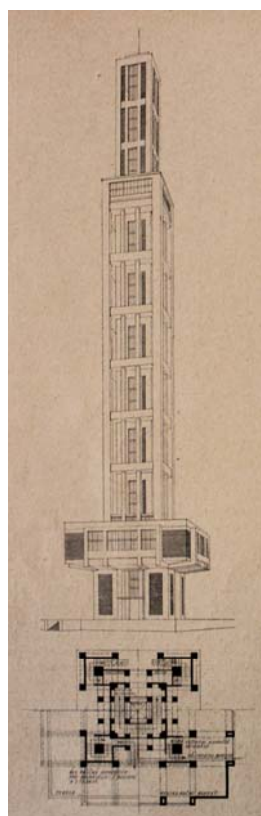
124. Jan Víšek, Zemědělské muzeum v Kinského zahradě, 1924, převzato z Rostislav Švácha, *Od moderny k funkcionalismu*, Praha 1995, s. 248



125. Bedřich Feuerstein, projekt Bouléeho Bibliothèque Royale, kresba ve skicáři, repro: AA NTM



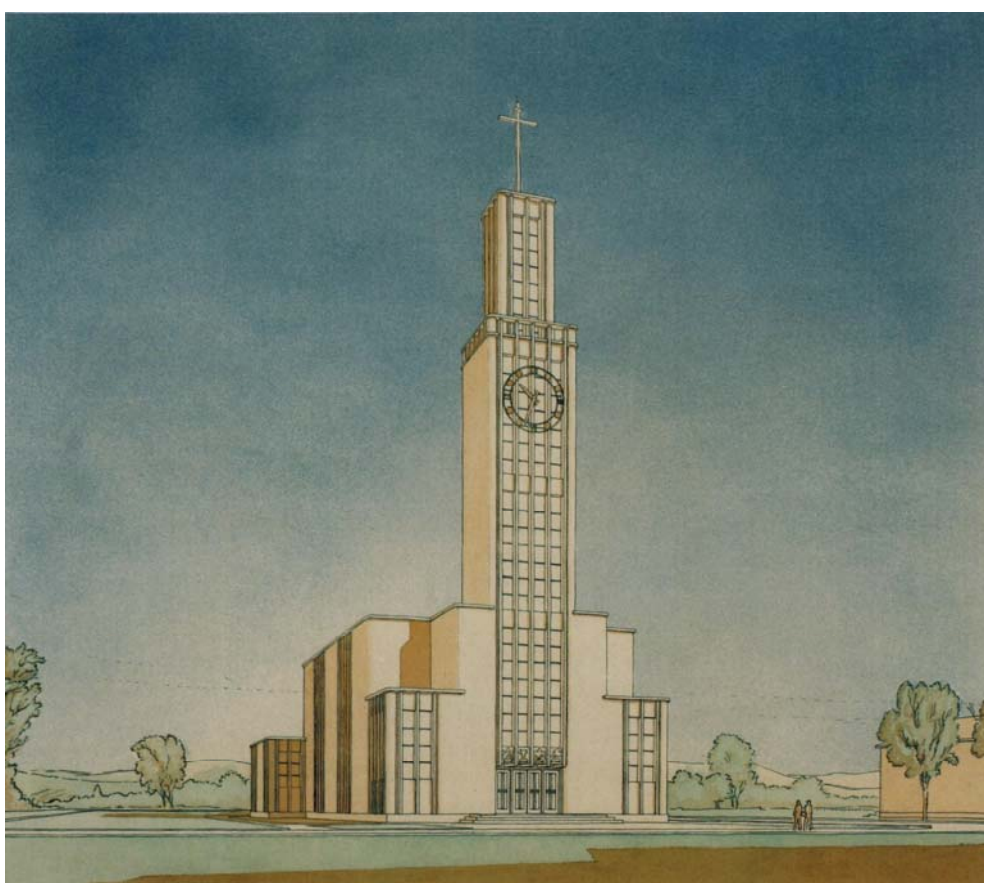
126. Josef Havlíček, klauzurní projekt, studie rozhledny na Petříně, převzato z časopisu *Styl* V, 1924-1925, s. 120



127. Karel Seifert, klauzurní projekt, studie rozhledny na Petříně, převzato z časopisu *Styl* V, 1924-1925, s. 122



128. Josef Gočár, soutěžní projekt na kostel sv. Václava ve Vršovicích, převzato z časopisu *Stavitel* IX, 1928, s. 19



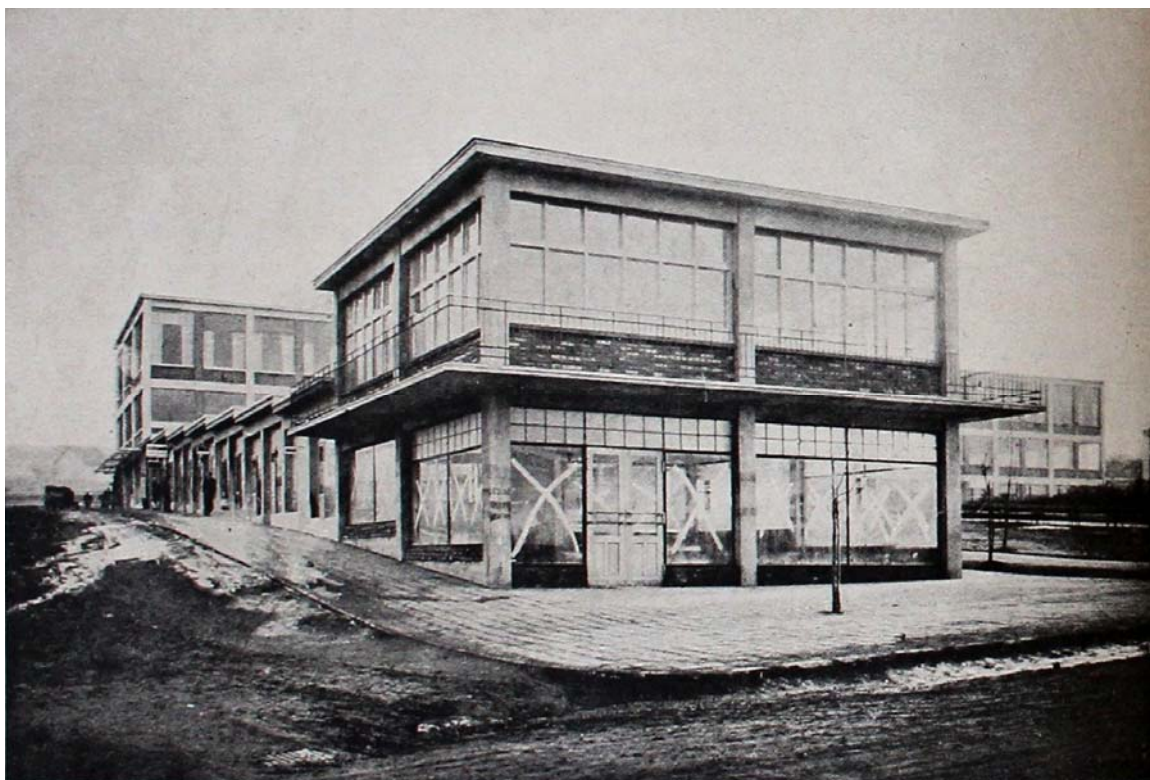
129. Vladimír Karfík, projekt kostela pro Baťovany (dnes Partizánske), 1943, převzato z *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 202



130. Vladimír Karfík, kostel v Bratislavě-Petržalce, 1930-1932, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 201



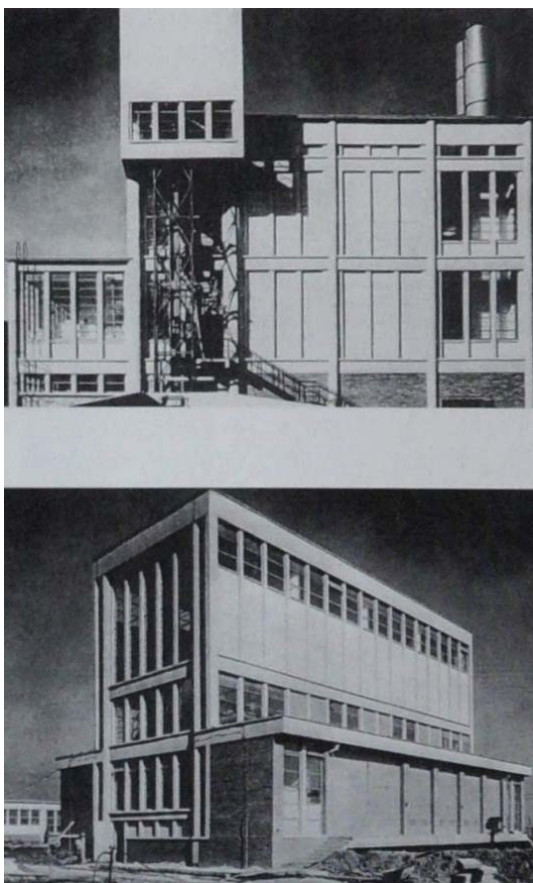
131. Bedřich Feuerstein-Antonín Raymond, St. Luke's International Hospital, perspektiva (1928), repro AA NTM



132. Batův obchodní dům, Zlín, *Stavitel* VIII, 1927, s. 156



133. Zdeněk Plesník, budova Kancelářských strojů, Zlín, 1957-1960



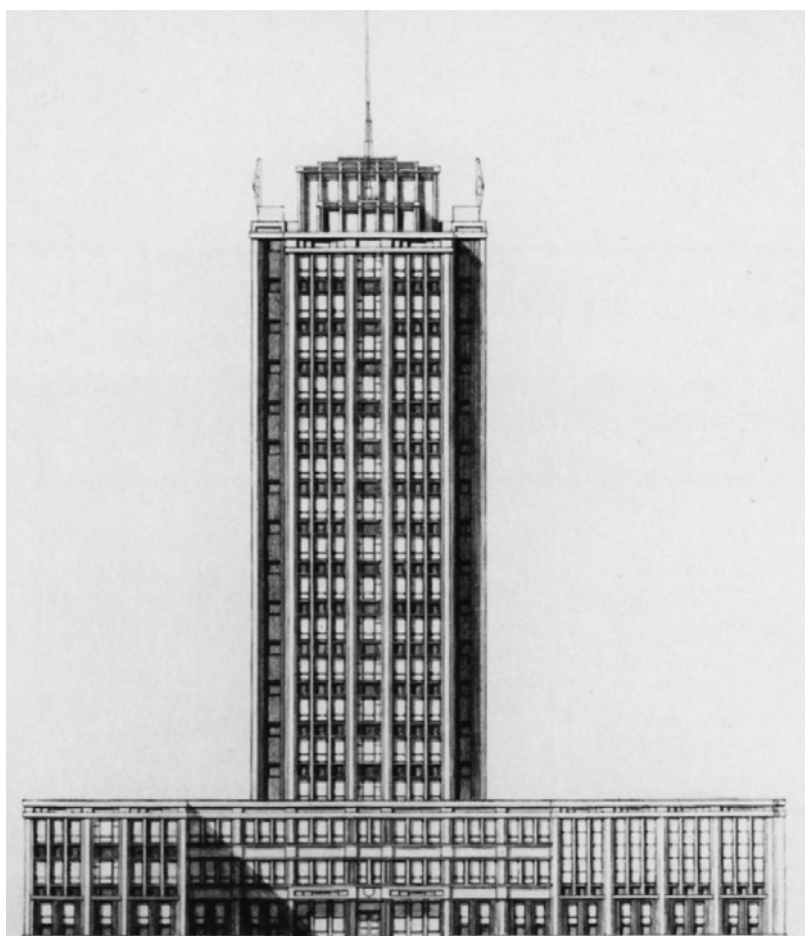
134. Zdeněk Plesník, budova kotelny a trafostanice MEZ v Hulíně, 1950-1954, Tři vily architekta Zdeňka Plesníka, Praha 2001, s. 167



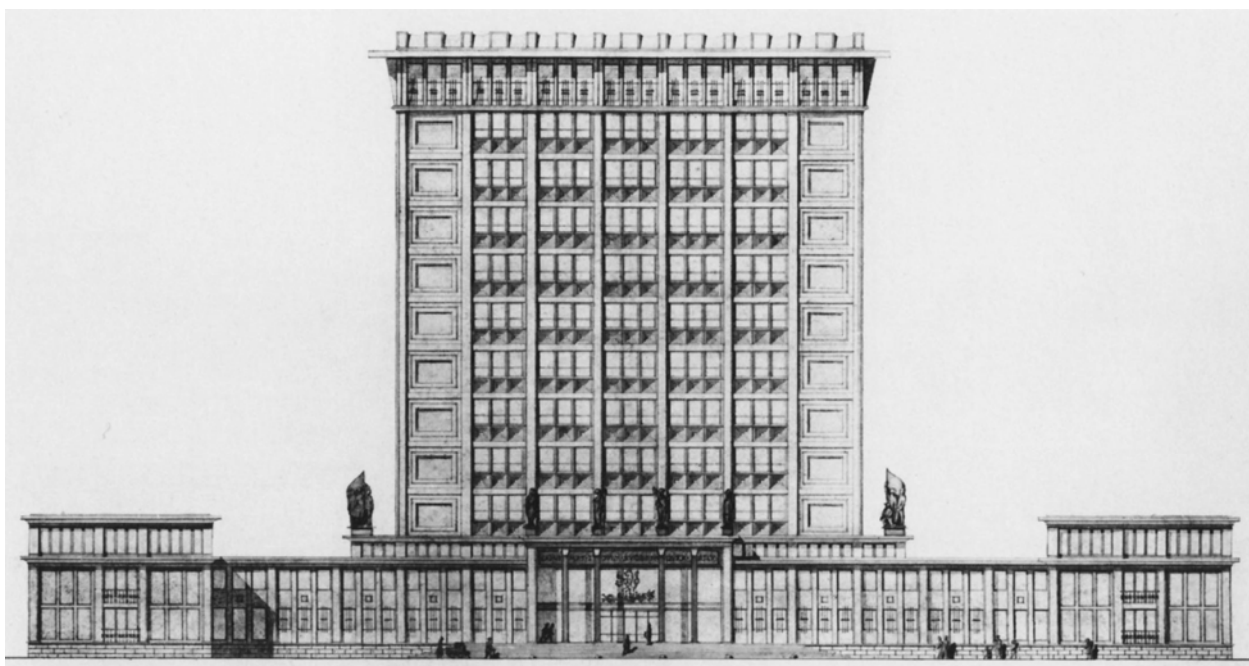
135. Zdeněk Plesník, Hanzelkova vila, 1953-1956



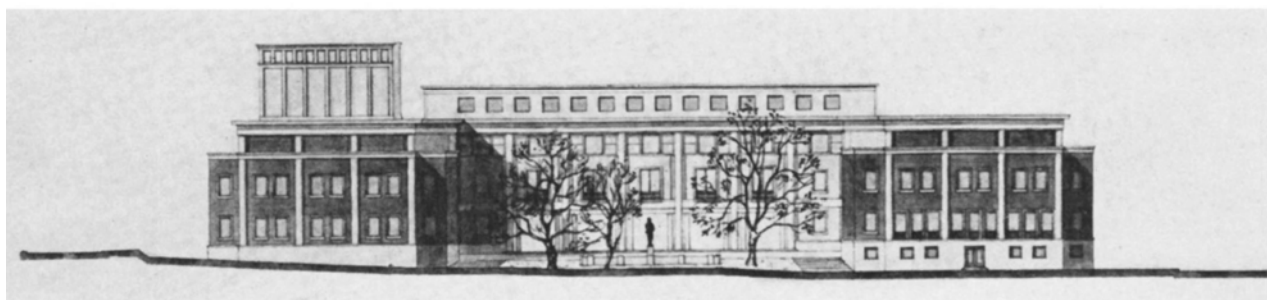
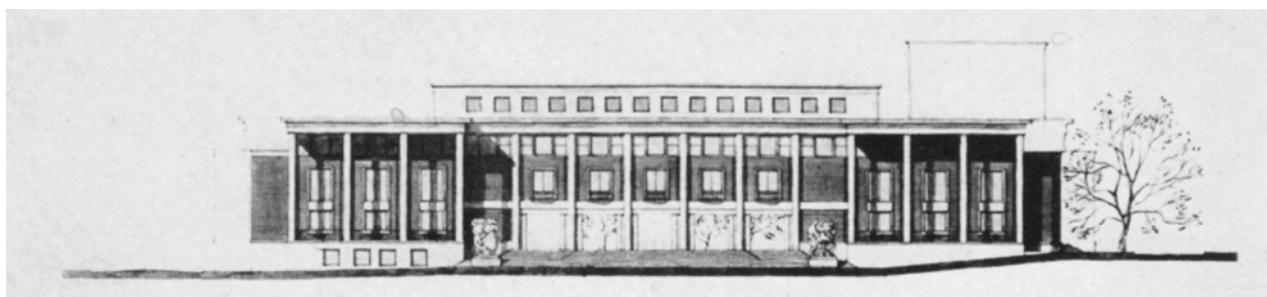
136. Jiří Voženílek, Kolektivní dům, Zlín, 1947-1951



137. František Bartoš-Vladimír Kubečka-Oldřich Stach-Zdeněk Plesník, soutěžní projekt na budovu Krajského národního výboru v Gottwaldově, 1951, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 172



138. Jiří Čančík-Miroslav Totušek-Antonín Flašar-Arnošt Kubečka, soutěžní projekt na budovu Krajského národního výboru v Gottwaldově, 1951, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 172



139. Adolf Benš-Jaroslav Kadlec-František Rozhon, návrh na Všeodborový kulturní dům pro Gottwaldov, 1956, *Fenomén Baťa, zlínská architektura 1910-1960*, Zlín 2009, s. 176



140. Josef Havlíček, Karel Filsak-Karel Bubeníček, věžové domy sídliště v Kladně-Rozdělově, 1951-1959



141. Josef Havlíček, Karel Filsak-Karel Bubeníček, věžové domy sídliště v Kladně-Rozdělově, 1951-1959



142. Josef Havlíček, Karel Filsak-Karel Bubeníček, věžové domy sídliště v Kladně-Rozdělově, 1951-1959